LYCÉE

OU

COURS DE LITTÉRATURE

ANCIENNE ET MODERNE.

TOME XII.

PARIS, IMPRIMERIE D'A. PIHAN DELAFOREST,
Rue des Noyers, n° 37.

LYCÉE

OU

COURS DE LITTÉRATURE

ANCIENNE ET MODERNE,

PAR J. F. LA HARPE.

PRÉCÉDÉ

D'UNE NOTICE SUR SA VIE ET SES OUVRAGES,

PAR M. SAINT-SURIN.

TOME DOUZIÈME.

DIX-HUITIÈME SIÈCLE. — POÉSIE.



A PARIS,

CHEZ EMLER FRÈRES, LIBRAIRES,

RUE GUÉNÉGAUD, N° 23.

M DCCC XXIX.

COURS
DE
LITTÉRATURE
ANCIENNE ET MODERNE.

TROISIÈME PARTIE.
DIX-HUITIÈME SIÈCLE.

SUITE DU LIVRE PREMIER.
POÉSIE.

CHAPITRE VI.
De l'Opéra.

SECTION PREMIÈRE.
Danchet et La Motte.

En résumant ce qui a été dit jusqu'ici de la poésie dramatique dans ce siècle, nous voyons que la tragédie seule peut soutenir la comparaison avec le siècle dernier, graces à Voltaire surtout, qui a du moins balancé par l'effet théâtral la supériorité que Racine s'est acquise par la perfection

des plans et du style; que dans la comédie nous étions restés décidément inférieurs, puisque nos trois meilleures pièces, partagées entre trois différents auteurs, n'atteignaient pas la profondeur et l'originalité des chefs-d'œuvre du seul Molière, et n'égalaient pas même leur nombre, et qu'aucun de ces trois écrivains ne pouvait être généralement comparé, pour la force du génie comique, à l'auteur du *Joueur*, du *Légataire* et des *Ménechmes*. Nous descendons encore davantage dans l'opéra, genre sans contredit moins difficile, et dans lequel pourtant rien ne s'est approché, même de loin, des nombreux avantages de l'heureux génie qui l'a créé, et qui seul y a jusqu'ici excellé. Quinault y reste toujours hors de comparaison, comme Molière, comme La Fontaine, comme Boileau, comme Rousseau, chacun dans le sien. Ce résultat, qu'on ne saurait contester, et que nous trouverons le même dans le plus haut genre d'éloquence parmi nous, celui de la chaire, et dans presque toutes les parties les plus brillantes de la littérature, ne répond pas tout-à-fait aux magnifiques prétentions d'un siècle si prodigieusement vain, mais n'en sera pas moins avoué par l'équitable postérité. Cette disproportion me semble assez bien expliquée par un mot fort remarquable d'un homme qui eut plus d'esprit que de talent dans les productions de sa jeunesse, mais dont la maturité sage et réservée a depuis bien racheté la légèreté de ses premières années, le cardinal de Bernis, qui en 1767 écrivait à Voltaire : *Il est*

plaisant que l'orgueil s'élève à mesure que le siècle baisse. La raison peut en effet trouver ce contraste plaisant ; mais elle le trouve aussi très-naturel.

Je sais que quelques hommes supérieurs ont pu, d'un autre côté, nous offrir une compensation, en appliquant le talent d'écrire, et dans un degré nouveau, aux sciences naturelles et spéculatives. C'est ce qui a classé dans un rang éminent Fontenelle, Buffon, surtout Montesquieu, qui, par sa force de pensée et d'expression, s'est mis à part dans son siècle, comme Tacite dans le sien. On doit sans doute y joindre J. J. Rousseau, mais en séparant du déclamateur et du sophiste le moraliste éloquent et l'homme sensible; et quand nous en serons là, je ferai valoir, autant qu'il convient, ces titres particuliers de notre âge. On a pu voir dans l'examen du théâtre de Voltaire, combien je me suis attaché à en relever le mérite, et que j'étais aussi incapable de méconnaître ce que notre poésie lui doit que je le serai ailleurs de dissimuler rien du mal qu'il a fait aux mœurs et à la religion. Plus je me crois obligé d'avouer ce qui nous accuse, moins je me crois permis de rien ôter à ce qui peut nous honorer.

Mais il n'en demeure pas moins vrai que, dans les arts d'imitation, qui en ce moment nous occupent encore, ce siècle a plus cherché à être novateur qu'il n'a réussi à servir de modèle, sans doute parce que l'un était plus aisé que l'autre. Cependant, quoiqu'il y eût dans cette ambition plus d'inquiétude que de moyens, elle n'a pas laissé de découvrir

quelquefois des ressources secondaires qui déguisaient plus qu'elles ne rachetaient l'infériorité réelle par l'avantage de la nouveauté. C'est ainsi que nous avons vu La Chaussée substituer avec assez d'art et de bonheur le drame mixte à la haute comédie. Nous verrons de même, au théâtre de l'opéra, La Motte, trop faible contre Quinault dans la tragédie lyrique, être plus heureux dans la pastorale, que le succès d'*Issé* mit en vogue, et dans ces actes détachés qu'on nomme à l'opéra *Fragments*, qui ont été si long-temps à la mode. C'est dans ce même genre que Roy fit ses *Éléments* qui, après avoir brillé sur la scène, ont conservé des droits à l'estime. *Jephté*, *Dardanus*, *Sémélé*, *Castor*, *Callirhoé*, et quelques autres pièces, ont obtenu dans le grand opéra un rang distingué qu'elles soutiennent plus ou moins à l'examen. Mais avant d'en venir là, il faut voir d'un coup d'œil général ce que devint ce spectacle après Quinault.

Campistron, Duché, Fontenelle, Danchet et La Motte, se disputèrent les honneurs de ce théâtre : le premier n'y a gardé aucun titre, et c'est assez de dire que ses opéra sont encore bien au-dessous de ses tragédies. L'*Iphigénie en Tauride* de Duché n'est pas sans mérite; elle a été reprise de nos jours avec succès, et Guymond de La Touche en a emprunté deux de ses plus belles scènes. Mais l'amour de Thoas pour Électre, et celui d'Électre pour Pylade, altèrent et affadissent tout le reste de l'ouvrage, dont ces deux scènes sont les seules qui soient dans le sujet.

Thétis et Pélée de Fontenelle n'a pas survécu à son auteur, et l'*Hésione* de Danchet vaut beaucoup mieux que tous les opéra de ces trois écrivains. On sait que ce genre de drame est très-dépendant des différentes révolutions de la musique : Quinault seul (et cela suffirait pour son éloge) a séparé sa gloire de celle de son musicien, au point de gagner dans la postérité autant que Lully a perdu. Il s'en faut de tout que l'auteur d'*Hésione* lui soit comparable, et n'étant pas lu comme Quinault, il est peut-être moins connu par le meilleur de ses ouvrages que par le couplet si plaisamment pittoresque dont l'affubla le satirique Rousseau. Je ne serais pas même surpris (tant la malignité trouve les hommes crédules!) que bien des gens crussent tout de bon que Danchet était un imbécille, parce qu'il avait la physionomie niaise. Il n'était pourtant pas dépourvu de talent, et son *Hésione* en est la preuve, malgré la faiblesse de ses autres productions. Cet opéra, joué la première année de ce siècle, eut un très-grand succès, et le méritait. Il est bien conçu et bien conduit ; il y a de l'intérêt : le style en est médiocre, mais point au-dessous du genre, et s'il s'élève peu, il ne tombe pas. Il y a même des morceaux qui ont marqué, et tous les amateurs ont retenu ces vers du prologue, qui sont, il est vrai, les meilleurs qu'il ait faits, et que lui fournit la circonstance du siècle qui commençait :

Père des saisons et des jours,
Fais naître en ces climats un siècle mémorable.

Puisse à ses ennemis ce peuple redoutable
Être à jamais heureux, et triompher toujours!
Nous avons à nos lois asservi la victoire;
Aussi loin que tes feux nous portons notre gloire.
Fais dans tout l'univers craindre notre pouvoir :
Toi qui vois tout ce qui respire,
Soleil, puisses-tu ne rien voir
De si puissant que cet empire!

Ces trois derniers vers sont la plus heureuse imitation possible de ce beau trait d'Horace :

« Possis nihil urbe Româ
« Visere majus. »

Les couplets du même prologue ne valaient pas, à beaucoup près, cette belle apostrophe, malgré la fortune qu'ils firent alors, et toute la vogue de l'air, devenu depuis celui des affreux couplets attribués à Rousseau. Mais le troisième était agréable, et ne manquait pas de douceur et de facilité :

Que l'amant qui devient heureux,
En devienne encor plus fidèle :
Que toujours dans les mêmes nœuds
Il trouve une douceur nouvelle.
Que les soupirs et les langueurs
Puissent seuls fléchir les rigueurs
De la beauté la plus sévère ;
Que l'amant comblé de faveurs
Sache les goûter et se taire.

Rousseau, qui se moquait de Danchet, était plus loin de lui dans l'opéra que La Motte n'était loin

de Rousseau dans l'ode. On a peine à concevoir que notre grand lyrique ait pu tomber si bas, et qu'il ait laissé insérer encore de si malheureux essais dans des éditions qu'il dirigeait lui-même long-temps après. L'absence du talent dramatique ne détruit pas celui de la versification; et comment Rousseau, si bon versificateur, Rousseau, si admirable dans ses cantates, genre si voisin de l'opéra, pouvait-il faire des vers tels que ceux-ci :

Au milieu des erreurs d'une guerre *effroyable*,
Dois-je accabler encore un prince *déplorable?...*

. . . .

Ce prin*ce espère* en nous; rempliss*ons son attente....*

. . . .

Et lorsqu'un sort heureux répond à notre *attente*,
La beauté de Médée *amuse votre bras.*
Est-il temps de languir dans une amour nouvelle?
N'en suspendrez-vous point le cours trop odieux?

. . . .

Vous allez revoir ce vainqueur
Moins satisfait de sa victoire
Que sensible à la gloire
De toucher votre cœur.

. . . .

Vos ennemis, livrés *au destin de la guerre*,
De leur perfide sang ont *fait rougir* la terre.

. . . .

La Sibylle *séjourne* en ces lieux souterrains.

. . . .

Mais dans l'amoureux empire
Incessamment on soupire....

. . . .

Chaque moment *fait naître* en mon esprit confus
Un abîme d'incertitude.

. . . .

Ne tardons plus ; *cédons à la fureur extrême*
Que m'inspire un juste transport, etc.

C'est ainsi que cinq actes de *la Toison d'or* sont écrits, sans qu'il y ait un seul endroit où l'on puisse retrouver le poëte à travers cet amas de platitudes et de fautes qu'on ne passerait pas à un écolier. En vérité, Voltaire, si souvent outré dans ses haines, n'exagérait pas pour cette fois, quand il disait que ces opéra-là étaient *au-dessous de ceux de l'abbé Picque*, l'un des derniers rimailleurs de son temps : il disait vrai.

Vénus et Adonis ne vaut pas mieux : on ne parle pas d'amour d'un ton plus froid et plus ridicule. C'est Vénus qui nous dit :

Sur l'aimable Adonis *je détournai* les yeux ;
Ce funeste regard *commença mon supplice :*
Je sentis à l'instant *dans mes esprits charmés*
Naître tous les transports d'une ardeur violente,
Et le seul souvenir *du héros qui m'enchante*
Ne les a que trop *confirmés.*

C'est Mars qui parle du *vif éclat* de sa juste colère, et du juste trépas qui *n'est qu'un degré fatal à la perte de son rival. Un degré fatal à la perte! des transports confirmés par un souvenir! Une ardeur violente dans des esprits charmés!* Cet assemblage de mots incohérents et insignifiants est le vrai style de l'amphigouri : est-il possible qu'il ait

été deux fois celui de Rousseau? Et l'on ne peut pas l'excuser sur l'âge; il avait alors vingt-cinq ans : ce n'est pas l'âge de la maturité, mais c'est déjà celui de la force.

La Motte, dans cette même carrière si peu avantageuse à Rousseau, débutait précisément à la même époque, par les succès les plus brillants, et ce fut une des premières causes de l'inimitié qui régna toujours entre eux, et dont le principe était uniquement dans la jalousie de Rousseau, comme la preuve en est dans les faits; car si celui-ci se montra bientôt beaucoup plus grand poëte dans ses odes, il échouait en même temps dans ses tentatives dramatiques, et La Motte obtenait des succès dans la tragédie, dans l'opéra, dans la comédie, et *Inès*, *Issé* et *le Magnifique*, ouvrages restés au théâtre, quoique dans un rang secondaire, répandaient sur l'auteur cet éclat qui suit d'abord les succès de la scène.

Nous avons vu qu'*Inès* ne soutenait pas le sien à la lecture; mais il n'en est pas de même d'*Issé*. La Motte, incapable d'atteindre à la poésie tragique, se trouva beaucoup plus au niveau de la pastorale dramatique, qui n'exige aucune espèce de force, mais seulement de l'esprit, et cette sorte d'élégance qui résulte d'une diction pure et claire, d'un tour facile et agréable, et ne va guère au-delà. C'est le mérite d'*Issé*, qui est encore aujourd'hui la meilleure de nos pastorales lyriques. Le sujet était fort simple, l'idée en était déjà commune, et

a été depuis vingt fois ressassée dans tous les genres. C'est le déguisement d'un dieu qui veut se faire aimer d'une nymphe, sous le nom d'un berger; mais si le fond est mince, il est nuancé avec art. La pièce, qui n'a que trois actes, est bien tissue; et comme les amours d'Apollon ne sont guère que de la galanterie, l'auteur fut à portée de faire voir que son talent allait du moins jusque là, s'il ne pouvait aller jusqu'à la passion. Son dialogue est ingénieux sans l'être trop, et sa versification n'a plus cette sécheresse et cette dureté qui caractérisent ses odes, faites avec tant d'effort, et ses tragédies, écrites avec tant de faiblesse. Il faisait mieux, parce qu'il avait moins à tâcher; et c'est ce qui arrivera toujours quand un écrivain restera dans la sphère de son talent. On cite beaucoup de ses strophes quand on veut se moquer de vers *durs* et *secs;* mais on cite aussi des morceaux de ses drames lyriques, et notamment d'*Issé,* quand il s'agit de vers qui ont de l'agrément, de la douceur, et toutes ces grâces de l'esprit, qui n'égalent pas, il est vrai, celles du sentiment, si fréquentes dans Quinault, mais qui conviennent et suffisent ici au genre et au sujet.

. . . . . C'est Issé qui repose en ces lieux !
J'y venais pour plaindre ma peine.
Non, mes cris troubleraient son repos précieux :
Renfermons dans mon cœur une tristesse vaine.
Vous, ruisseaux, amoureux de cette aimable plaine,
Coulez si lentement, et murmurez si bas,
Qu'Issé ne vous entende pas,

Zéphyrs, remplissez l'air d'une fraîcheur nouvelle,
Et vous, échos, dormez comme elle.
Que d'éclat! que d'attraits! Contentez-vous, mes yeux;
Parcourez tant de charmes;
Payez-vous, s'il se peut, des larmes
Qu'on vous a vus verser pour eux.

Cette charmante cantatille est vraiment anacréontique: les vers sont bien coupés; et, même sans le secours du chant, le rhythme est assez d'accord avec les idées, les images et les mouvements, pour que l'effet en soit sensible: c'est là le mérite du poëte, de pouvoir se passer du musicien.

On n'a pas oublié non plus ce joli couplet:

Les prés, les bois et les fontaines
Sont les favoris des amants.
On passe ici d'heureux moments,
Même en s'y plaignant de ses peines, etc.

ni ce monologue, que l'on ne chante plus, parce que la musique de ce temps a fait place à une autre, mais qui n'en est pas moins bon:

Heureuse paix, tranquille indifférence,
Faut-il que pour jamais vous sortiez de mon cœur!
Je sens que ma fierté me laisse sans défense,
Rien ne peut me sauver d'un si charmant vainqueur.
Je force encor mes regards au silence;
Je cache à tous les yeux ma nouvelle langueur.
Mais que sert cette violence?
L'amour en a plus de rigueur,
Et n'en a pas moins de puissance.

On peut ici remarquer en passant le prix de l'ex-

pression juste. Parmi les mille et une apostrophes à l'*Indifférence*, que les recueils d'opéra mettent en ce moment sous mes yeux, j'en vois qui commencent par ces mots :

Charmante indifférence, etc.

Et la *charmante indifférence* est à faire rire, autant que si l'on disait *le paisible amour*. Mais dans ce vers fort bien fait,

Heureuse paix, tranquille indifférence,

le sentiment de la chose est dans le nombre du vers.

Il y a pourtant quelques endroits faibles dans *Issé*, et entre autres, deux couplets d'*amourettes*, de *fleurettes* et de *chansonnettes* : tous ces diminutifs, trop aisés à accoupler, touchent de près au Pont-Neuf, mais le bon prédomine partout; et l'auteur se soutient même sur un ton un peu plus élevé dans le seul endroit qui le comportât, l'invocation à l'oracle de Dodone :

Arbres sacrés, rameaux mystérieux,
Troncs célèbres, par qui l'avenir se révèle,
Temple que la nature élève jusqu'aux cieux,
A qui le printemps donne une beauté nouvelle,
Chênes divins, parlez tous;
Dodone, répondez-nous.
Mais déjà chaque branche agite sa verdure :
Les chênes semblent s'ébranler;
Chaque feuille murmure;
L'oracle va parler.

L'auteur a joint aux amours d'Apollon ceux de Pan, son confident, pour une Doris, sœur d'Issé, et qui sont d'une tout autre espèce. Si la galanterie d'Apollon est tendre, celle de Pan est une sorte de badinage qui ne réussirait pas souvent auprès des femmes, et qu'on ne pardonne ici au dieu des bergers que parce qu'en sa qualité de confident, il ne songe qu'à passer le temps. Il ne prêche que l'inconstance, et se donne franchement pour en être le patron et le modèle. Cet épisode, quoiqu'un peu froid, ne forme pourtant pas une disparate trop forte, et offrait surtout au musicien un moyen de variété. Le poëte se tire même assez adroitement de cette intrigue de quelques heures, en faisant dire à Doris :

Eh bien ! à votre amour je ne suis plus rebelle,
Et je consens enfin à m'engager.
Voyons, dans notre ardeur nouvelle
Si vous m'apprendrez à changer,
Ou si je vous rendrai fidèle.

Cet engagement se fait au second acte ; et au troisième, Pan a déjà couru après une Thémire, et Doris a écouté le jeune Iphis. La partie se rompt comme elle s'était liée, sans peine et sans reproche de part et d'autre, et Pan s'écrie :

Le plus charmant amour
Est celui qui commence
Et finit en un jour.

Et qu'on ne dise pas que c'est là une morale d'o-

péra : tout au contraire ; cela dut paraître à peu près une nouveauté ; car si on veut entendre parler éternellement de *constance éternelle*, il n'y a qu'à lire des opéra.

En rendant justice à la coupe heureuse de ceux de La Motte, on lui a pourtant reproché avec quelque raison l'uniformité de ces épisodes d'amour, qui d'ordinaire, chez lui, doublent l'intrigue principale, et forment ce qu'on appelle une partie carrée. C'est bien autre chose chez Métastase, où elle est toujours triple : il y était obligé, il est vrai, par une loi des théâtres italiens, qui ne voulait pas moins que trois amoureux et trois amoureuses. Ces règles-là sont un peu plus incommodes pour le génie que les trois unités d'Aristote, quoi qu'en dise M. Mercier ; et pourtant Métastase, obligé de s'y soumettre, a trouvé moyen de racheter, autant qu'il était possible, la choquante multiplicité de ses intrigues par des ressources de situation et des beautés de dialogue et de poésie. C'est à la fois une preuve de la force du talent et de la bizarrerie de l'usage ; mais après tout, l'intérêt du mélodrame est rarement assez vif pour exiger l'unité absolue ; et s'il faut deux épisodes à l'opéra italien, on peut bien en passer un à l'opéra français.

L'Europe galante avait précédé *Issé* ; et si j'ai parlé d'abord de celle-ci, c'est qu'elle est infiniment supérieure à l'autre, et que la réputation de l'auteur, quoiqu'elle ait commencé à *l'Europe galante*, ne fut justifiée que dans *Issé*. La première

ne put devoir sa réussite, qui fut très-marquée, qu'aux accessoires de la scène, et peut-être aussi à la nouveauté du genre, qui, offrant autant de pièces que d'actes, devint bientôt un si grand attrait pour la vivacité française, et une ressource si habituelle pour le théâtre de l'opéra, dont la magnificence ne pouvait pas toujours écarter l'ennui, et faisait naître l'extrême besoin de la diversité. Il y en avait beaucoup à montrer sur la scène, en quelques heures, des amours et des costumes français, italiens, espagnols et turcs; et c'est ce qui fit courir à *l'Europe galante*, comme on courut si souvent dans la suite à ces pièces appelées *Fragments*, où l'on avait encore l'avantage de pouvoir choisir l'acte que l'on voulait, et de s'en aller avant l'acte dont on ne voulait pas; ce qui s'accordait fort bien avec un spectacle devenu proprement un rendez-vous pour la jeunesse, la beauté, l'oisiveté et l'opulence; et ce qui s'accordait peut-être encore plus avec le caractère de la société française qui aurait voulu rassembler en un jour les jouissances d'une année. C'est bien là, je l'avoue, un violent symptôme d'ennui; mais où donc l'ennui se logera-t-il, si ce n'est au milieu du désœuvrement et dans la satiété des plaisirs?

Les actes qui composent *l'Europe galante* ne sont que de très-petites intrigues à peine ébauchées et assez mal dénouées. On y applaudit quelques traits de cette galanterie spirituelle que La Motte entendait assez bien, et qu'alors on goûtait beaucoup :

Lorsque Doris me parut belle,
Je ne connaissais pas encore vos attraits.
Il faudrait, pour être fidèle,
Vous avoir toujours vue, ou ne vous voir jamais.

Cela n'est pas mal pour l'opéra, où les madrigaux ne sont pas déplacés; mais je ne crois pas qu'à l'opéra même on ait dû passer les vers suivants, qui ne sont qu'un très-frivole jeu de mots :

Doris était ma dernière amourette :
Vous êtes mon premier amour.

Bientôt La Motte essaya la tragédie lyrique, et d'abord dans *Amadis de Grèce*, où il ne fit guère que se traîner sur les traces de Quinault. Il n'y a nulle invention dans son plan, nulle beauté dans le style, et la pièce serait encore très-peu de chose, quand on ne se souviendrait pas de l'*Amadis* de Quinault, dont une seule scène vaut mieux que tout le drame de La Motte. Celui-ci n'est pas même exempt de cet abus d'esprit que la tragédie lyrique n'admet pas plus que la tragédie parlée, et dont aussi La Motte s'est depuis garanti en ce genre, plus que dans tout autre. Ici Mélisse dit au prince de Thrace, en lui parlant de son rival :

Faites vos plaisirs de sa peine;
Vous êtes trop heureux de ce qu'il ne l'est pas.

C'est presque s'exprimer en énigmes, et l'obscurité est encore plus vicieuse dans les paroles chantées que partout ailleurs.

Marthésie, qui suivit *Amadis*, ne me paraît pas un sujet conforme aux vraisemblances dramatiques. La fable des *Amazones* est par elle-même trop contraire à la nature. On ne se fait point à voir des femmes en bataille rangée contre des hommes; et un roi, un héros prisonnier d'une amazone, et qui vient nous dire qu'il s'est laissé prendre à la tête de son armée, parce qu'il a été *troublé par ses charmes*, est trop plat et trop nigaud. Il est clair que c'est lui qui devait désarmer et prendre l'amazone, ne fût-ce que pour avoir le temps de voir à loisir *ses beaux yeux*. Les Amazones et les Thermodon peuvent trouver place dans les détails de l'épopée : sur le théâtre tout cela ne peut figurer que dans une farce de Dancourt : ces imaginations bizarres ne peuvent se prêter en action qu'au ridicule. Ce n'est pas que des exceptions attestées par l'histoire ne puissent autoriser par un concours de circonstances le personnage d'une femme guerrière; mais un personnage n'est pas un peuple; et de plus, Tancrède, amoureux de Clorinde, ne la frappe pas il est vrai, dans le combat, mais il ne se laisse pas prendre. Que Diomède soit assez brutal pour blesser Vénus, quoiqu'elle n'eût d'autre arme que sa ceinture, il a tort sans doute, et Jupiter n'a pas tort non plus de dire à sa fille : *Qu'alliez-vous faire là? Les combats ne sont pas votre fait.* Tout ce morceau d'Homère est charmant; mais La Motte, sans être Homère, aurait dû savoir du moins que ce n'est pas sur un champ de bataille qu'un héros doit se rendre à une femme.

La Motte revient à son genre et à son talent dans *le Triomphe des Arts,* ouvrage bien imaginé, bien exécuté, dont l'idée est ingénieuse, théâtrale et lyrique, qui offre partout de l'intérêt et un intérêt varié, et qui est partout embelli des plus agréables détails. Rien n'était mieux vu et plus favorable sur un théâtre qui est proprement celui des arts, où se réunissent la poésie, la musique et la peinture, que de les y présenter en action et en spectacle, avec le charme que peut y joindre l'amour. Tous les sujets sont bien choisis : c'est Sapho pour la poésie, Apelle et Campaspe pour la peinture, Amphion pour la musique, Pygmalion pour la sculpture; et l'auteur a su tirer de la fable et de l'histoire ce qu'elles lui offraient de plus avantageux. Quand Voltaire, pour le faire entrer dans *le Temple du Goût,* ne lui demandait que quelques-unes de ses fables et quelques-uns de ses opéra, sans doute *le Triomphe des Arts* était du nombre ; et La Motte, en ce genre, n'a pas été surpassé. Le style en général est soutenu, et l'on y distingue des morceaux dignes d'éloge : tel est celui de l'acte d'Amphion, lorsqu'il veut élever les murs de Thèbes pour y faire régner sa maîtresse :

Antres affreux, demeures sombres,
Que ma voix dissipe vos ombres.
Que de superbes murs dans votre sein formés
Étonnent le soleil de leurs beautés naissantes.
Tristes lieux, devenez des demeures brillantes,
Dignes de plaire aux yeux dont les miens sont charmés.

Vous, sauvages mortels, descendez des montagnes,
Quittez les bois et les campagnes;
Sous un empire heureux il faut vous réunir.
Faites régner l'objet pour qui mon cœur soupire;
Venez, si ma voix vous attire,
Ses yeux sauront vous retenir.

Ce style est suffisamment poétique, et cette élégance est musicale. Niobé, que l'on élève sur un trône, chante ces vers :

Amour, c'est à toi seul que je dois mes plaisirs.
La gloire de régner flatte peu mes désirs;
Tes chaînes sont pour moi mille fois plus aimables.
Je crains que de mon sort les dieux ne soient jaloux.
Ils goûtent dans les cieux les biens les plus durables,
Mais mon cœur enchanté possède les plus doux.

N'y a-t-il pas dans ces vers quelque chose du goût de Quinault? Et qu'on ne s'y trompe pas : la distance des genres, et par conséquent celle des hommes mise à part, Quinault est classique dans son genre, comme Racine dans le sien. Je m'en suis convaincu plus que jamais en relisant ses opéra, que rien n'a encore égalés.

On sent, toutes les fois que La Motte a bien fait, qu'il a regardé son modèle. Voyez ce dialogue de Campaspe, parlant de la préférence qu'elle donne à Apelle sur Alexandre : la scène représente l'atelier du peintre :

Apelle en ce lieu va se rendre :
C'est ici que sa main doit achever mes traits;
Mais je crains que son art n'ajoute à mes attraits,

Et ne redouble encor la flamme d'Alexandre.

ASTÉRIE, *confidente.*

Quoi ! son amour peut-il vous alarmer?
Craignez-vous de le rendre extrême?

CAMPASPE.

Puis-je me plaire à l'enflammer?
Hélas! ce n'est pas lui que j'aime.

Il y a souvent de la délicatesse dans les pensées de La Motte : il y a plus ici; ce trait est de sentiment : on n'a rien dit de mieux contre la coquetterie. Astérie lui montre toutes les peintures qui l'environnent, et qui représentent les victoires d'Alexandre :

Du maître de ces lieux c'est l'histoire immortelle ;
J'y vois sa gloire et ses combats.

La réponse de Campaspe est très spirituelle, et cet esprit est celui que donne le sentiment.

Et moi, j'y vois encor les triomphes d'Apelle.
L'art plus que la valeur est aimable à mes yeux.
Par lui, tout agit, tout respire ;
Il sait animer tout, à l'exemple des dieux ;
La valeur ne sait que détruire.
....

Astérie continue l'éloge d'Alexandre :

Le ciel même à son gré fait tomber le tonnerre.

CAMPASPE.

Je sais qu'il fait trembler la terre ;
Mais Apelle sait la charmer.

Apelle lui-même n'ose se flatter d'une semblable

concurrence; il croit que le trouble et les soupirs de Campaspe ne sont que pour le héros qui l'aime.

. . . . . Que ce soupir trouble mon cœur jaloux!
Il s'échappe pour Alexandre.

CAMPASPE.

Que vous êtes cruel de ne le pas comprendre!

APELLE.

Que croire, et que me dites-vous?
Aurais-je quelque part à ce soupir si tendre?

CAMPASPE.

Mes yeux osent le dire, et vous n'osez l'entendre!

Parmi tant de déclarations (car on sait que l'opéra est le pays des déclarations, et du moins elles sont mieux là que dans la tragédie), celle de Campaspe n'est sûrement pas la plus mauvaise.

Aucun ouvrage peut-être n'a reparu plus souvent sur le théâtre de l'opéra que l'acte de *Pygmalion* : c'est le dernier de tous ces tableaux dont La Motte a composé sa galerie dramatique; et quoique ce soit celui qu'on a paru revoir avec le plus de plaisir, j'avoue que je préférerais *Apelle et Campaspe*, peut-être parce qu'il n'y a pas de merveilleux. Mais ce merveilleux n'en est pas moins ici à sa place et fort bien traité. Je ne trouve rien à redire aux paroles de la statue, qui n'étaient pas aisées à faire, surtout à celles qu'elle adresse à Pygmalion dès qu'elle a jeté les yeux sur lui :

. . . . . Quel objet! mon ame en est ravie:
Je goûte, en le voyant, le plaisir le plus doux.

Ah! je sens que les dieux qui me donnent la vie,
Ne me la donnent que pour vous.
. . . .
Quel heureux sort pour moi! vous partagez ma flamme.
Ce n'est pas votre voix qui m'en instruit le mieux;
Mais je reconnais dans vos yeux
Tout ce que je sens dans mon ame.

Voltaire a trouvé quelque défaut de justesse dans ce vers de Pygmalion, qui fut très applaudi:

Vos premiers mouvements ont été de m'aimer.

Le mot de *mouvement* lui paraît jouer sur l'équivoque du physique et du moral; mais dans la statue récemment animée, l'un et l'autre se meuvent ensemble, et il n'est point du tout malheureux que le poëte ait saisi une expression qui les confond sans embarras et sans nuage. Cette remarque de Voltaire me semble beaucoup trop sévère, comme ailleurs vous le trouverez, je crois, beaucoup trop indulgent pour de mauvaises strophes de La Motte, qu'il voudrait nous faire trouver bonnes. Les odes de La Motte sont tombées, et ses bons opéra sont restés; c'est l'explication des jugements un peu étranges de Voltaire, en y joignant sa haine pour Rousseau, qui s'est fait tant de réputation par ses odes.

Mais dans les sujets tragiques, dès que La Motte y retourne, on s'aperçoit tout de suite combien il a de peine à se tirer de la poésie noble, même de celle du grand opéra, qui est encore si loin de la tragédie. Il retombe sans cesse dans le prosaïsme,

qui est le défaut général de sa versification dans les grands sujets, dans l'épique, dans le tragique, dans l'ode. Il cherche en vain à se relever par des tournures symétriques de madrigal ou d'épigramme : tous ces ornements qui sont là aussi froids que petits, ne servent qu'à faire voir qu'il n'était nullement fait pour la haute poésie, et qu'il ne la sentait même pas.

Après ce *Triomphe des Arts*, qui fut vraiment le sien, vient une *Canente*, qui n'est encore qu'une contre-épreuve de l'*Amadis* de Quinault, mais la plus exactement calquée qu'il soit possible. Picus est Amadis, Circé est Arcabonne, le Tibre est Arcalaüs : même intrigue, mêmes caractères, mêmes situations. Mais les effets que Quinault a su tirer du spectacle et de la féerie, et surtout de l'expression des sentiments qui animent ces scènes, mettent entre ces deux ouvrages toute la distance qui peut se trouver entre un imitateur et un modèle.

Il y a un peu plus d'intérêt dans *Omphale* et dans *Alcyone*, et le fond appartient davantage à l'auteur.

La rivalité d'Hercule et du jeune Iphis, son ami, et la victoire que le héros remporte à la fin sur lui-même en cédant Omphale à Iphis, qui en est aimé, forment un dénouement du genre héroïque, satisfaisant pour le spectateur. Mais il y a une certaine magicienne, nommée Argine, depuis long-temps folle d'Hercule, qui ne peut pas la souffrir, et

dont il pourrait dire comme Ménechme le campagnard :

Cette femme est sur moi rudement endiablée.

Il a quitté la Phrygie pour se sauver de ses poursuites, mais il n'en est pas quitte, et il la voit tout à coup arriver en Lydie pour troubler ses nouvelles amours avec Omphale, quoiqu'elles ne soient pas déjà fort heureuses. Cette terrible femme, qui a, comme de coutume, tout l'enfer à ses ordres, fait tout le vacarme de la pièce, et cette machine d'opéra est une des moins heureuses de cette espèce. Argine est plutôt une vraie sorcière qu'une magicienne, et son rôle est aussi désagréable que sa situation. Il ne faut jamais, même dans ce qui est fait pour être haïssable, rien offrir de trop repoussant. On sait assez quelle monotonie de ressorts résulte depuis cent ans de cette nécessité d'habitude d'avoir un enfer dans un grand opéra, n'importe comment, parce que les effets d'exécution et d'optique en sont beaux ; c'est une des richesses de ce théâtre, mais le plus souvent un des vices du drame et un des écueils de l'art; il faut bien de l'adresse pour s'en sauver, ou bien des ressources pour s'en passer. Les décorateurs, les machinistes, les danseurs, tous veulent un enfer à tout prix; et le poète, obligé de leur complaire, fait comme il peut pour en avoir un. Au reste, cet enfer passe toujours, quel qu'il soit; mais Argine déplut tellement à la représentation même, qu'il fallut supprimer une

partie de son rôle : elle revenait encore, après le mariage d'Omphale et d'Iphis, s'acharner de plus belle sur Hercule, depuis qu'elle n'avait plus de rivale ; et comme il n'en voulait pas plus alors qu'auparavant, elle mettait le feu au palais, pour se venger de ses refus. La pluie de feu était, depuis *Armide*, une des merveilles familières de l'opéra, comme elle l'est encore ; mais on était si las d'Argine, qu'on prit le parti de retrancher toute cette moitié du dernier acte, d'où il arrive que la pièce finit sans qu'on sache ce que la sorcière est devenue, et sans qu'on en dise un mot. Mais qu'importe? on n'y regarde pas de si près à l'opéra, et je n'ai fait mention de cet incident qu'à cause du sacrifice de la pluie de feu qui m'a paru un évènement remarquable, et d'autant plus, que la pièce eut d'ailleurs du succès, comme en ont eu plus ou moins tous les opéra du même auteur ; ce qui prouve en lui l'entente générale de ce théâtre. Je les ai vus tous repris et suivis dans ma jeunesse, et je ne doute pas qu'une musique nouvelle ne fît revivre des ouvrages qui ne sont morts qu'avec l'ancienne, et qui valent mieux généralement que ceux de nos jours : avec quelques airs nouveaux et quelques ballets, cette résurrection serait très facile. On sent bien que je ne parle ici que de la représentation : quant à la poésie des scènes, si l'on veut voir comment La Motte exprimait à peu près les mêmes idées que Racine, il suffit de se souvenir des fureurs d'Achille,

Le bûcher, par mes mains détruit et renversé,
Dans le sang des bourreaux nagera dispersé, etc.,

et d'entendre celles d'Hercule :

Ah! périsse avec moi l'ingrate et ce qu'elle aime!
Allons à leur hymen *opposer mon transport;*
Que l'autel renversé, le dieu brisé lui-même,
Que le temple, détruit dans ma fureur extrême,
Nous unissent tous par la mort.

Par la mort! quel vers!

Alcyone a aussi ses furies, ses démons, et son magicien Phorbas, qui ne vaut guère mieux qu'Argine, et qui bouleverse tout pendant cinq actes, uniquement parce que *ses aïeux ont régné* autrefois dans la Thessalie, où règnent à présent Céyx et Alcyone. Celui-là du moins n'est pas amoureux et jaloux, comme le sont presque tous les magiciens, et bien plus encore les magiciennes d'opéra. Il faut que la magie porte malheur de temps immémorial; car Circé, et Calypso, et Médée, belles comme des déesses, sont toujours abandonnées ou rebutées chez les anciens, comme les Alcine, et les Armide, et les Arcabonne chez les modernes. Le Phorbas d'*Alcyone* est de plus escorté d'une Ismène, son écolière en fait de magie, et qui ne sert à rien qu'à faire des enchantements, de compagnie avec son maître. Un Pélée, qui n'est pas le Pélée de Thétis, fait ici le rôle d'un amant plus langoureux qu'on ne l'est même à l'opéra; ce qui ne l'empêche pas d'être

fort méchant; car, en qualité de rival secret de Céyx, dont il est l'ami, ainsi que d'Alcyone, il est de moitié, pendant toute la pièce, dans tout le mal que leur fait Phorbas avec son Ismène. Ce n'est qu'à la fin du cinquième acte qu'il fait à la reine l'aveu de cet amour, dont elle ne se doutait pas, et lui demande pardon de tous les maux qu'il lui a causés : il sort ensuite en disant qu'il va se tuer. Toute cette partie du drame est très mauvaise ; mais la tendresse réciproque de Céyx et d'Alcyone, et leur union traversée depuis le premier acte, le naufrage de Céyx au dernier, et son corps jeté par les flots sur le rivage, jusque sous les yeux de la malheureuse Alcyone, tout cela, soutenu du tableau d'une belle tempête qui était fameuse dans son temps (car là-dessus je ne sais plus où nous en sommes dans le nôtre), suffisait pour amener des effets de perspective et de musique, et des moments d'émotion, et il n'en faut pas tant pour qu'un opéra tienne sa place comme un autre.

Ce n'est pas la peine de parler de deux opéra-ballets, *la Vénitienne* et *le Carnaval de la Folie*, quoique La Motte, dans un avertissement, dise du dernier, je ne sais pourquoi, que *c'est ce qu'il a fait de plus raisonnable*. Je ne comprends rien à cette prétention, si ce n'est l'envie d'en mettre à tout, et c'était un peu le défaut de La Motte : la prétention est ici fort mal placée : ces deux pièces ne sont que des canevas de fort mauvais goût. Vous voyez que, même dans le grand opéra, l'au-

teur, malgré ses succès, n'a pu jusqu'ici être quelque chose qu'à l'aide de la représentation et de la musique, et ne conserve presque rien à la lecture.

Mais il n'en est pas de même de *Sémélé;* et, en joignant ce dernier ouvrage avec *Issé* et *le Triomphe des Arts,* on trouvera que La Motte a du moins un titre durable dans chacun des trois genres d'opéra, dans la pastorale, dans les fragments et dans la tragédie. Le sujet par lui-même était bien choisi, et cette fable ingénieuse et morale, emblème de l'amour-propre et de l'ambition, qui se mêlent si souvent à l'amour, peut-être encore plus dans les femmes que dans les hommes, avait de l'analogie avec le tour d'esprit particulier à l'auteur. C'est, de plus, le meilleur de ses plans : ici rien de postiche, rien de forcé, rien de vulgaire, si ce n'est le petit épisode des amours de Mercure, déguisé sous le nom d'Arbate auprès de Corine, confidente de Sémélé, comme Jupiter auprès de Sémélé, sous celui d'Idas. C'est à peu près la copie de Pan et de Doris dans *Issé;* mais du reste, l'intrigue de la pièce est plus originale que celle d'aucune autre de l'auteur; le spectacle même est amené avec beaucoup plus d'art, et fait naturellement partie de l'action. La Motte a emprunté de la fable le conseil perfide que donne Junon à Sémélé, et qui est la cause de sa perte; mais cette scène est très-adroitement tissue, et l'auteur a su y mettre du sien. Junon, sous la figure de la vieille Béroé, nourrice de la fille de Cadmus, flatte la vanité de

la princesse, et éveille ses défiances avec une égale adresse.

Un dieu puissant vous rend les armes;
Méprisez désormais les soupirs des mortels.
L'encens est le tribut que l'on doit à vos charmes :
C'était trop peu d'un trône, il vous faut des autels.

SÉMÉLÉ.

Ma chère Béroé, que j'aime à voir ton zèle!

JUNON.

Autant que vous, je ressens vos plaisirs.

SÉMÉLÉ.

Ciel! une conquête si belle
A passé mon espoir, et même mes désirs.

JUNON.

Je ne le cèle point : cette gloire est extrême;
Mais j'ose à peine m'en flatter.

SÉMÉLÉ.

N'en doute point, c'est Jupiter qui m'aime.

JUNON.

Je le souhaite assez pour en douter.

Cette réponse est très-finement tournée; mais la finesse ne saurait être mieux placée qu'avec l'artifice.

SÉMÉLÉ.

Je suis témoin de sa puissance;
D'un mot il embellit les plus sauvages lieux;
Il soumet la nature, et j'ai vu tous les dieux
Lui marquer leur obéissance.

C'est en effet ce qu'on a vu quand Jupiter, aimé déjà sous le nom d'Idas, mais pas assez pour ré-

soudre Sémélé à désobéir à son père, et à refuser la main d'Adraste, prince de Thèbes, s'est enfin donné pour ce qu'il était, et a fait aussitôt paraître devant la princesse les dieux des eaux et des forêts pour lui donner une fête. Celle-là, comme on voit, ne pouvait être mieux motivée; mais après l'agréable, il fallait le contraste du terrible, et l'auteur ne l'a pas moins habilement préparé.

JUNON.

Par une trompeuse apparence,
Peut-être un enchanteur a-t-il séduit vos yeux.
Mais que fais-je? Pourquoi douter de votre gloire?
Votre beauté me fait tout croire.

SÉMÉLÉ.

Tu crois tout?.... Cependant on a pu me tromper....
Ciel! de quel coup viens-tu de me frapper?
Quelle honte pour moi! que faut-il que je pense?
Mes yeux n'auraient-ils vu que des fantômes vains?
Croirai-je que les dieux permettent aux humains
D'imiter si bien leur puissance?

JUNON.

N'en doutez point: il est un art mystérieux
Qui sait donner des lois aux dieux.
Autrefois dans la Thessalie,
Moi-même j'en appris les mystères puissants.

SÉMÉLÉ.

S'il est vrai, fais-moi voir tout ce qu'on en publie.

JUNON.

Vos yeux soutiendront-ils les enfers menaçants?

SÉMÉLÉ.

Mon doute est plus cruel....

Ce mot est admirable, et la précision est égale

à la vérité. Je ne connais rien d'ailleurs de plus heureux que tout cet ensemble : rien n'est plus théâtral que Junon, qui semble opérer par la magie ce qui appartient à sa propre puissance, et que Sémélé qui, après ce qu'on lui fait voir, doit être agitée des plus violents soupçons. C'est pour cette fois que l'enfer est bien réellement lié à l'action, et il était impossible d'ailleurs de mieux justifier la demande que Sémélé va faire à Jupiter, et l'obstination qu'elle y met, d'autant plus qu'il fait et doit faire plus d'efforts pour l'en détourner. Toute cette machine est un modèle de l'art, et le dialogue, le style même, n'en est pas indigne. C'est alors que Junon, témoin des cruelles incertitudes de Sémélé, lui suggère le seul moyen qu'elle ait de s'en tirer, et qui est adopté avec transport.

Exigez qu'aux Thébains lui-même il vienne apprendre
Un choix pour vous si glorieux :
Qu'armé de son tonnerre il se montre à vos yeux ;
Que par le Styx il jure de descendre
Avec tout l'appareil du souverain des dieux,
Tel qu'aux yeux de Junon il paraît dans les cieux.

Jupiter, après avoir juré par le Styx, frémit d'effroi quand Sémélé lui dit :

Qu'à moi, tel qu'à Junon, Jupiter se présente ;
Qu'aux honneurs de l'épouse il élève l'amante.

Sa frayeur ne peut que le rendre suspect, et Sémélé plus défiante.

Ce que j'ai demandé passe votre puissance :
Ce trouble me le fait trop voir.

JUPITER.

Ah ! je tremblerais moins avec moins de pouvoir.

La réponse est parfaite. On connaît le dénouement : le poëte se soutient dans l'exécution et surtout dans le caractère de Sémélé. Tandis que Jupiter est caché dans des nuages enflammés, Adraste, qui a bravé le dieu avec tout l'emportement d'un rival, Adraste déjà dévoré des feux qui se répandent sur le théâtre, presse en vain Sémélé de fuir ; elle répond :

En vain la flamme dévorante
Exerce sur moi son pouvoir.
Aux yeux de Jupiter je périrai contente,
Et je ne crains encor que de ne le pas voir.

Le sentiment qui est dans ce beau vers n'est pas au-dessus de l'amour d'une femme. Jupiter paraît :

Vivez, princesse trop charmante ;
Ma puissance, pour vous, a modéré ces feux.

SÉMÉLÉ.

Il n'est plus temps, vous me voyez mourante ;
Je descends pour jamais sur les bords ténébreux.
Je vois les Parques inflexibles
Qui tranchent le fil de mes jours.
Qu'à mes yeux, cher amant, les enfers sont terribles !
Ils nous séparent pour toujours.

JUPITER.

Non, les enfers n'ont point de droits sur ce que j'aime.
Volez, Zéphyrs, volez, portez-la dans les cieux ;
Qu'elle y partage, aux yeux de Junon même,
L'éternelle gloire des dieux.

Ainsi, grâces aux puissances de la fable, tout se termine aussi bien qu'il est possible. De tous les grands opéra faits depuis Quinault, *Sémélé* est, à mon avis, le meilleur. Il y a des beautés de toutes les sortes, et toutes ont leur effet, parce que le fond est intéressant. Ce n'est pas qu'il n'y ait encore de temps en temps quelque dureté dans les phrases et quelques mauvais vers :

Je me ferai connaître *au coup barbare*
Dont ton cœur doit être immolé, etc.

mais ici ces taches sont rares, et si Quinault n'a presque point de vers durs, il en a de faibles. La Motte, quoiqu'il ait eu dans quelques-uns de ses opéra plus d'oreille que dans ses autres poésies, en a toujours eu peu, et Quinault en avait beaucoup. La Motte, dans sa versification, est presque toujours fort loin de la facilité gracieuse et de la mélodie enchanteresse de Quinault. C'est ce qu'on n'a pas assez senti dans un jugement [1] sur les opéra de La Motte, qu'on n'aurait pas dû insérer dans le *Dictionnaire historique*, sans ajouter qu'il était beaucoup trop flatteur. « Depuis Quinault, » personne n'a porté plus loin l'intelligence de ce » spectacle. » Cela est vrai, et l'on en convient; mais s'il a bien connu tous les moyens du genre, il n'a rien ajouté à ceux que Quinault avait créés, et c'est ce qu'il est juste de ne pas oublier. Il n'en

[1] Tiré de l'*Année littéraire*.

est pas ici comme de Racine qui a été, dans ses conceptions, aussi créateur que Corneille dans les siennes. La seule qui soit de La Motte, c'est l'idée des petits actes détachés, dont il a donné le meilleur modèle, en les faisant rentrer dans un même objet qui lui sert comme de cadre. C'est un service rendu à ce théâtre, mais ce n'était pas non plus une invention fort difficile; elle ne l'était guère plus que celle des comédies en un acte, dont on ne fut peut-être avisé que par la difficulté d'en faire en cinq actes et en trois. « Il a dans ses » vers cette *noble élégance*, cette douceur d'ex» pression si essentielle à ce genre. » Il n'a guère eu cette dernière qualité que dans *Issé* : vous la chercheriez en vain dans ses grands opéra, excepté quelques endroits de *Sémélé*. La *noble élégance* est précisément ce qui en général lui manque le plus : rien ne lui coûtait plus à soutenir que cette diction naturellement noble, qui ne peut se séparer de l'harmonie des vers et de l'aisance des tournures. Un des défauts habituels de cet écrivain, même dans ses opéra, quoi qu'en dise le critique cité, c'est la gêne des constructions; et le prosaïsme et la dureté s'y joignent encore trop souvent. Il s'en faut bien que sa pensée paraisse, comme dans Quinault, comme dans tout auteur né poëte, s'arranger d'elle-même dans la phrase métrique. Le plus souvent il a l'air d'avoir pensé en prose et traduit sa pensée en vers. Le poëte, au contraire, n'en doutez pas, pense toujours en vers : ceux qui savent en faire m'entendront bien. Ce serait un

trop long travail de multiplier ici les preuves ; mais comme j'ai pour principe de ne rien affirmer, surtout en improbation, sans chercher à mettre au moins le lecteur intelligent à portée de juger par lui-même, je vais donner, dans une douzaine de vers de La Motte, un exemple de cette composition prosaïque, que tout bon juge en poésie retrouvera chez lui très-fréquemment. Je le prends dans la première scène qui se présente à moi ; c'est le commencement d'*Amadis* :

Répondez en ces lie à de tendres désirs.
Mélisse sent pour vous la flamme *la plus belle.*
Mille appas sont ici le fruit de ses soupirs.
Quand son art à vos yeux rassemble les plaisirs,
C'est son amour qui les appelle.

AMADIS.

Ah ! *c'est de cet* amour que *je fais mon tourment.*
Quand ce palais s'offrit à mon passage,
J'allais *finir l'enchantement*
De la princesse *qui m'engage.*
Mélisse par ses soins me retint dans sa cour.
Je crus que son accueil *naissait de son estime ;*
Mais puisqu'il est l'effet de son fatal amour,
Prince, je me ferais un crime
De le nourrir par un plus long séjour.

Il n'y a là presque rien qu'un poëte ne dît et ne dût dire autrement, même dans un opéra ; et il est clair que la contrainte du vers empêche à tout moment l'auteur de rendre sa pensée. *La flamme la plus belle* est ici une faute légère, à la vérité, car la phrase est reçue ; mais elle est mal placée avec le mot *sentir* dans la bouche d'un tiers indifférent ;

ce qui rend alors l'expression froide et banale. *Mille appas* qui *sont le fruit des soupirs* sont un vrai galimatias que les deux vers suivants peuvent rendre intelligible, mais qui par lui-même ne l'est pas. Qui est-ce qui se douterait que les *appas* sont des jeux, des fêtes, des spectacles ? Et des *appas, le fruit des soupirs!* Il n'y a rien dans ces mots-là qui puisse aller ensemble. *C'est de cet amour que je fais mon tourment* ne dit pas non plus ce que l'auteur veut et doit dire. *C'est de cet* blesse l'oreille, dans un genre de vers qui doit plus que tout autre la ménager; mais surtout il fallait dire : « C'est ce même amour qui fait mon tourment, » ce qui n'est nullement la même chose que *faire son tourment d'un amour;* et le vers seul a confondu ici ces deux choses très-différentes. Les trois suivants sont de la prose plate ; et la première fois que le héros amant parle de tout ce qu'il aime, de sa maîtresse captive et de la gloire de la délivrer, *la princesse qui m'engage* et *finir l'enchantement* sont à la glace : les vers ont manqué à l'auteur, car je suis sûr qu'en prose il aurait mieux dit. *Je crus que son accueil naissait de son estime* ne vaut pas mieux ; c'est s'exprimer d'une manière impropre et forcée. La *noble élégance*, qui consiste à relever la pensée par l'expression, sans lui rien ôter de sa justesse, exigeait que l'on dît, ou à peu près :

Et dans ces soins pour moi prodigués chaque jour
Je me plaisais à voir les tributs de l'estime.
Hélas! c'étaient ceux de l'amour.

La phrase ne finit pas mieux : *je me ferais un crime de le nourrir par un plus long séjour* est encore de la prose commune et languissante. Il était indispensable de ne pas laisser tomber ainsi la phrase : jamais le sentiment de la poésie ne permet ces chutes misérables : c'est l'opposé de l'élégance et de l'harmonie. Un homme accoutumé à parler en vers aurait dit :

Par un plus long séjour je nourrirais ses feux,
Et les nourrir serait un crime ;

ou bien :

Et c'est toujours un crime
De nourrir un amour qu'on ne peut partager.

Il y avait trois ou quatre manières de rendre cette idée en vers, et la phrase de La Motte ne ressemble pas à des vers.

Je ne crois pas qu'on puisse me trouver ici trop exigeant; non : tout ce que je viens de dire est de l'essence de l'art. On peut être sûr qu'un poëte (il est vrai qu'il y en a peu) apercevra du premier coup d'œil toutes ces fautes, comme un peintre marquerait de son crayon toutes celles d'une étude de dessin. Il s'ensuit que La Motte n'a jamais eu qu'une très-médiocre connaissance et un très-faible sentiment de l'art des vers ; et ce qui le caractérise, dans ce qu'il a de mieux écrit, n'est pas la *douceur* ni *l'élégance*, c'est l'esprit et la délicatesse, soit dans les pensées, soit dans les tours.

On ajoute : « Ces petites pensées fines, ces pe-

» tits riens tournés en madrigaux, *que nous aimons* » *tant* à l'opéra, et qui nous déplairaient ailleurs, » sont répandus dans toutes ses scènes sans trop » de profusion. » Ce ne sont pas là des éloges bien réfléchis, c'est de la littérature de journal. D'abord de *petits riens* sont (comme dit Sosie) *rien ou peu de chose*, et si on les *aime*, c'est quand les *madrigaux* sont à leur place, dans une pastorale ou dans des fragments lyriques; ils n'y sont plus dans la tragédie chantée, et certes, ce n'est pas là ce qui nous fait tant aimer Quinault. Si ses beautés sont fort au-dessous de celles de Racine, elles sont fort au-dessus des madrigaux de La Motte. De plus, il n'est pas vrai qu'on *aime tant* ces *madrigaux*, même à l'opéra : quelle exagération! On les entend avec plaisir quand ils sont agréablement tournés, comme la plupart de ceux de La Motte, et c'est bien assez.

On peut voir aussi, par ce passage que l'occasion m'a fait rencontrer, ce qui sera un peu plus détaillé en son lieu, dans le chapitre de la critique, que, quoique Fréron ne fût pas sans esprit ni sans quelque goût naturel, avant que ses haines et ses passions l'eussent tout-à-fait gâté, sa littérature a toujours été extrêmement superficielle, et sa critique très-souvent fautive, même quand elle était le plus désintéressée; et d'ailleurs, la critique est bien rarement un art pour ceux qui en font un métier.

Cet article m'a fait relire Quinault, et plus je l'ai relu, plus je sais gré à Voltaire de l'avoir vengé

avec tant d'éclat des injustices de Boileau. Je persiste à croire qu'il n'y avait, dans le jugement du satirique, que de l'erreur, et non de la mauvaise foi : il en était incapable par son caractère; et sa haute réputation, bien supérieure à celle de Quinault, surtout en ce temps-là, le mettait au-dessus de l'envie. Mais l'erreur fut réelle : elle tenait, je crois, à ce que Boileau, qui réprouvait le genre de l'opéra en lui-même, non-seulement en morale, mais en poésie, jugea très-légèrement ce qui n'avait pour lui aucun charme, et ce qui ne lui semblait pas mériter son attention. Il ne vit pas que ce genre, nécessaire pour un spectacle de musique, n'était point du tout méprisable, quoique la musique même le mît au second rang; et il sentit encore moins que Quinault était précisément l'homme de ce genre. Il allait bien jusqu'à dire qu'il *excellait à faire des vers bons à être mis en chant*, et cela était vrai; mais il en concluait à peu près que ces vers ne pouvaient pas être bons à lire, et il avait tort. En poésie, comme dans tous les arts d'imitation, il y a encore autre chose que le grand, le fort, le sublime : c'est là ce qui est au premier degré, je l'avoue, et c'est encore un mérite presque unique dans Quinault, de n'y avoir pas été tout-à-fait étranger, comme il l'a prouvé dans plusieurs morceaux devenus fameux, même dans ce premier genre. Mais dans celui qui est proprement le sien, il a été très-près et beaucoup plus près de la perfection qu'aucun de ses rivaux ou de ses successeurs. Les caractères de sa versification sont

bons en eux-mêmes et lui sont propres : c'est assez pour être un maître dans son école, quoique cette école ne soit pas la première. Tout n'est pas, en peinture, Raphaël et Michel-Ange; mais la place du Titien est encore bien belle. Une élégance aisée, noble et gracieuse, de l'esprit et du sentiment, du goût et du nombre, ce sont là certainement des attributs très-distingués, et ce sont ceux de Quinault. Pour tout dire en un mot, il est vraiment le poëte des Grâces, et ce titre ne sera jamais le dernier.

SECTION II.

Roy, Pellegrin, Bernard, La Bruère.

Parmi ceux qui occupèrent la scène lyrique dans notre siècle, et dont, pour la plupart, les noms sont oubliés comme les ouvrages, Roy se fit remarquer plus avantageusement lorsqu'il donna *Callirhoé*, regardée encore aujourd'hui comme un des meilleurs poëmes du genre. *Philomèle*, *Bradamante*, *Hippodamie*, *Creüse*, qui l'avaient précédée, n'ont rien qui mérite qu'on en fasse mention; mais *Sémiramis*, qu'il fit paraître six ans après, en 1718, vaut pour le moins *Callirhoé*, et me paraît même supérieure. Ces deux ouvrages sont restés dans la première classe de nos tragédies-opéra : c'est, en ce genre, tout ce que l'auteur a fait de bon. Mais dans celui de l'opéra-ballet, il a aussi *les Éléments*, et même *le Ballet des Sens*,

au moins dans deux actes, qui ont conservé des droits à l'estime publique.

On s'aperçoit que cet écrivain, dont les productions sont très-nombreuses, eut besoin de beaucoup de travail pour vaincre la nature, qui ne l'avait pas fort heureusement organisé. Sa versification est d'ordinaire pénible et dure, quelquefois même étrange; et il est assez singulier que deux hommes qui avaient très-peu d'oreille, La Motte, et Roy surtout, se soient appliqués si longtemps à l'un des genres qui en demandent le plus. Il y a cette différence, que La Motte parut y plier la sienne beaucoup plus aisément que Roy; car c'est dans ses opéra que le premier a beaucoup moins laissé voir le défaut d'oreille que dans ses autres écrits. Au contraire, il règne généralement dans ceux de Roy, qui n'est parvenu à donner enfin à sa versification un peu plus de souplesse et de liant que dans le très-petit nombre de poëmes dont je vais parler : encore n'a-t-il guère été jusqu'à la douceur que dans un morceau de *Vertumne*. La facilité lui est si étrangère, qu'elle ne se montre jamais chez lui, pas même dans ces petits vers de toute mesure qui composent les divertissements, et à qui l'on est convenu, ce semble, en faveur de l'agrément des airs, de passer un certain degré de faiblesse, qui doit au moins être racheté par un peu de facilité. Ceux de Roy sont à la fois durs et plats, et ne le sont pas même médiocrement : c'est peut-être ce qu'il y a de plus mauvais dans ces sortes de paroles, qui sont quelquefois des

vers et de jolis vers chez Quinault, dont l'exemple, en cela comme en tout le reste, a été trop peu suivi.

Mais si Roy est dénué de facilité et de douceur, il ne manque ni de force ni de noblesse dans ce qu'il a laissé de bon. Le sujet de sa *Callirhoé* est intéressant et bien conduit, et n'a guère d'inconvénient que dans le dénouement, où le sacrificateur Corésus, personnage assez odieux jusque là, et qui a fait les malheurs et les dangers de la famille royale et du peuple de Calydon, finit cependant par un dévouement héroïque, en se donnant la mort plutôt que de sacrifier son rival, dont le sort est entre ses mains. La situation en elle-même est tragique et théâtrale, comme toute l'action de la pièce, tirée des *Achaïques* de Pausanias. Callirhoé, princesse de Calydon, doit, par l'ordre des dieux, épouser le grand-prêtre de Bacchus, issu du sang des rois, et que le vœu du peuple appelle à hériter du trône; mais elle aime Agénor, prince du même sang, et quelques efforts qu'elle fasse d'abord pour soumettre l'amour au devoir, l'amour l'emporte, et le grand-prêtre Corésus est refusé. Irrité des refus de la princesse, qu'il aime éperdument, il implore la vengeance de Bacchus, qui éclate sur les Calydoniens par des fléaux horribles. On consulte l'oracle, qui répond que le sang de Callirhoé peut seul apaiser la colère des dieux, et doit couler sur les autels, à moins qu'une autre victime ne s'offre à sa place. Agénor

ne balance pas, et Corésus, sacrificateur, se trouve ainsi le maître de se défaire d'un rival, sans qu'on puisse même accuser sa vengeance, légitimée par un oracle; mais il est sûr aussi de perdre sans retour Callirhoé, qui certainement, quoi qu'il arrive, n'épousera jamais le meurtrier de son amant. Ce nœud est dramatique; mais comment le trancher? Corésus, que le poëte a eu soin de représenter moins cruel de caractère que forcené de jalousie, vient à l'autel sans avoir pris encore de résolution; les deux victimes y sont, se disputant la mort; le tableau est frappant et l'attente est terrible. Corésus, témoin de tout l'amour qu'Agénor et Callirhoé montrent en ce moment l'un pour l'autre avec plus de vivacité que jamais, s'écrie :

Ciel! en les immolant je ne puis les punir!

Le mot est vrai, et le vers est beau.

CALLIRHOÉ et AGÉNOR.

Frappe, voilà mon cœur. Qui peut te retenir?

CORÉSUS.

Agénor, j'applaudis à l'ardeur qui t'anime.
J'honore ta vertu : tes vœux seront contents.

CALLIRHOÉ.

Je frémis.... achève, il est temps.

Corésus sépare les deux amants, et, saisissant le glaive :

Arrêtez, c'est à moi de choisir la victime.

Il se frappe.

. . . . Je sauve vos jours ;
De vos malheurs, des miens je termine le cours.
(*à Callirhoé.*)
Vous pleurez ! Se peut-il que ce cœur s'attendrisse ?
Je meurs content.... mes feux ne vous troubleront plus.
Approchez.... en mourant, que ma main vous unisse.
Souvenez-vous de Corésus.

Je ne crois pas qu'un autre dénouement fût possible, à moins d'employer une machine d'opéra, une intervention divine, qui, dans des situations si fortes, paraîtrait froide : ce qui est le plus grand de tous les défauts. Mais il y en a un autre ici, et très-réel; c'est que le personnage haï jusque là devient sans contredit le premier, et attire sur lui toute la pitié et tout l'intérêt, par un des traits de l'héroïsme qui est peut-être le plus rare; car il est tout autrement aisé de se sacrifier pour ce qu'on aime, quand on est aimé, que quand on ne l'est pas. Il arrive de là que ce dénouement mêle une impression triste et affligeante au sentiment de plaisir que doit produire le bonheur de deux personnages aimés. Peut-être les grands développements que la tragédie seule comporte auraient pu préparer un peu davantage cette catastrophe et en modifier les effets; mais je doute que, dans tous les cas, on pût remédier tout-à-fait à cet inconvénient de la situation donnée, que je n'observe pas comme une faute, mais comme une imperfection inévitable, telle qu'en offrent quelquefois les plus belles situations du théâtre.

On a remis de nos jours cet opéra, avec une

nouvelle musique qui n'eut aucun succès : il doit en avoir dans tous les temps, quand la musique sera bonne, et aujourd'hui surtout que l'on tâche de rapprocher l'opéra de la tragédie, et beaucoup plus, je crois, qu'il ne faut. Quoi qu'il en soit, le dialogue et les vers ne sont pas en général au-dessous du sujet, au moins pour le sentiment et la pensée ; car le nombre et la tournure se sentent encore trop souvent de cette pénible facture, plus désagréable peut-être dans les vers mêlés que dans les alexandrins. Voici, par exemple, un bien mauvais récit :

Les rebelles vaincus fuyaient *devant nos traits.*
Malgré mon sang versé, jusqu'au fond des forêts
La victoire m'entraîne.
Je tombe : je trouvai d'heureux et prompts secours.
Par le temps et les soins je respirais à peine :
J'apprends qu'à Corésus vous unissez vos jours.

Je respirais par le temps...... fuyaient devant nos traits.... il n'en faut pas davantage pour reconnaître un écrivain étrangement gêné par la mesure et la rime.

Un amant malheureux et tendre
D'une erreur qui lui plaît aime à s'entretenir.
Mais que de pleurs à répandre
Quand il faut *en revenir !*

En revenir est bien plat ; *y renoncer* était le mot convenable, et de plus il fallait le rapprocher davantage de l'*erreur*, et ne pas interposer le substantif *pleurs*, qui embarrasse la construction.

Rien n'est plus malheureux que le mélange du prosaïsme et de la dureté, et Boileau savait encore quelque gré à Chapelain d'*un vers noble, quoique dur;* mais des vers tels que ceux-ci sont mauvais doublement :

J'ai souffert les plus rudes coups
Que puisse *craindre un cœur tendre.*
Quand le ciel me permet d'attendre
Un sort plus calme et plus doux,
Cruelle, démentez-vous
L'espérance qu'il veut me rendre?

Ces six vers ne sont qu'une prose rimée, où rien jamais n'avertit l'oreille qu'elle entend des vers, et où souvent même elle est blessée par des sons rudes. Je ne crois pas que, dans les scènes de Quinault, on trouvât une phrase de quatre vers qui fût ainsi dépourvue de nombre; mais ce défaut devient encore plus sensible quand des vers mal tournés en rappellent d'autres qui le sont parfaitement. Agénor dit à Callirhoé précisément les mêmes choses qu'Achille à Iphigénie; mais les mêmes choses ne sont pas les mêmes vers.

CALLIRHOÉ.

L'autel est prêt : *j'y veux aller.*

AGÉNOR.

J'y cours : de Corésus *que le crime s'expie.*
On me *payera*[1] cher *de m'avoir fait trembler.*

[1] L'usage est de faire ce mot de deux syllabes seulement pour éviter la valeur incertaine de la diphthongue, et l'on peut alors écrire ce mot avec un *y*, comme dans *plaidoyrie*, ou un *í* avec un chevron, *paîra*, *emploîra*, etc.

Le bûcher brûle, et moi, *j'éteins* sa flamme impie
Dans le sang du cruel qui veut vous immoler.
Mes amis sont tout prêts; ils suivront mon exemple.
J'attaquerai vos dieux, je *briserai* leur temple,
Dût sa ruine m'accabler.

La déclamation ou le chant peut réchauffer ces vers; mais la tournure en est froide par elle-même quand on les lit : la gêne, le superflu, le vague, s'y font sentir partout. *Que le crime s'expie* ne vaut rien là, parce qu'il faut de l'expressif, du pittoresque, et non pas du moral. Cette phrase aussi, *on me payera de m'avoir*, etc., est trop contournée : la fureur en vient plus vite au fait. *Le bûcher brûle* est dur et plat; le présent *J'éteins*, que l'on croirait devoir être plus vif que le futur, l'est ici beaucoup moins, parce que rien dans la phrase n'est lié par l'analogie des tours, et que les futurs sont entremêlés avec les présents, *on me payera, j'éteins, j'attaquerai*. Il fallait l'un ou l'autre de ces deux modes, et s'y tenir : ce redoublement des mêmes formes est dans la passion. Les *amis* et l'*exemple* sont à la glace : c'est bien de cela qu'il s'agit! *Je briserai leur temple* ne vaut rien, quoiqu'on dise *des tours brisées, des murs brisés* : c'est qu'alors on suppose un grand nombre de bras qui ont *brisé*; mais la disproportion se laisse trop voir dans un homme qui *brise un temple*. Il n'était pas difficile de mettre :

J'attaquerai vos dieux, renverserai leur temple.

Renverser présente ici un concours de forces que

n'offre pas le mot *briser*, et la suppression du *je* rendait encore le vers plus vif. Que de remarques sur sept ou huit vers! C'est que le morceau était important, et que c'est une des occasions où l'on peut apprendre aux jeunes poëtes à quoi tient l'accord des choses et des expressions pour produire l'effet, et combien de sortes de fautes peuvent y nuire; c'est qu'enfin un homme qui n'était pas sans talent a voulu ici imiter un maître, et s'en est tiré en écolier. Cette Callirhoé qui nous dit: *J'y veux aller!* quelle froideur!

ACHILLE.

Vous allez à l'autel, et moi, j'y cours, madame.
Si de sang et de morts le ciel est affamé,
Jamais de plus de sang ses autels n'ont fumé.

N'ont fumé: il se garde bien de dire *n'auront fumé*; non, cela est déjà fait, *le sang fume* déjà: voilà comme la passion s'exprime:

Le prêtre deviendra ma première victime;
Le bûcher, par mes mains détruit et renversé,
Dans le sang des bourreaux nagera dispersé, etc.

Voyez s'il n'est pas déjà au milieu des ruines, du sang et du carnage. Toutes ses expressions en son pleines, et tout cela doit être dans les vers du poëte comme dans l'imagination de l'homme furieux. Si l'on n'a pas ce sentiment, jamais l'on ne sera grand poëte: c'est là le vrai secret, et nos petits docteurs du jour, qui font tant de bruit du technique des figures, ne se sont jamais doutés que c'est la sensi-

bilité de l'imagination et de l'âme qui a inventé ces figures et les invente encore, et que, sans elle, c'est bien inutilement qu'on en apprend l'artifice et qu'on en recherche l'emploi. Il arrive alors ce qui est si commun aujourd'hui : avec un tas de figures, on est à la fois bouffi et glacé, recherché et sec, emphatique et barbare..

L'opéra de *Sémiramis* n'a pas peu servi à Voltaire pour faire sa tragédie. C'est le même plan presque en entier ; ce sont les mêmes rôles, les mêmes moyens ; et pourtant la distance est immense entre les deux ouvrages, tant il y a loin d'un bon opéra à une belle tragédie ; car ici la disproportion des genres n'est pas moindre que celle des auteurs. Il n'en est pas moins vrai que l'une des deux pièces est à peu près moulée sur l'autre. Sémiramis ressent pour Arsane, qui est l'Arsace de Voltaire, cette espèce d'amour qui ne révolte point, quoique dans une mère pour son fils, parce qu'il laisse apercevoir une sorte de méprise où la nature se retrouve. Cette nuance était délicate et nécessaire : Crébillon n'en a pas eu la moindre idée ; Roy l'a indiquée assez heureusement, et Voltaire a su la marquer :

Un penchant inconnu m'entraîne,
Plus puissant mille fois et moins doux que l'amour.

C'est ainsi que Sémiramis parle dans la pièce de Roy, jouée en 1718. Il est à remarquer que celle de Crébillon avait paru l'année précédente, et

que Roy n'en prit rien et n'en pouvait rien prendre, car tout y est détestable ; et Crébillon est ici au-dessous de Roy, autant que Roy est au-dessous de Voltaire. L'Azéma de celui-ci est exactement l'Amestris de l'opéra. Zoroastre, qui veut épouser Sémiramis, est Assur, et révèle à la fin la naissance d'Arsane, comme le grand-prêtre dans la tragédie. Ce rôle de Zoroastre est d'ailleurs très-convenablement placé, comme contemporain, et introduit fort à propos sur la scène cette magie dont il passe pour le premier auteur ; en sorte que le spectacle est adapté aux mœurs historiques et lié à l'action. C'est un art dont il faut tenir compte, d'autant plus que depuis Quinault on l'a souvent négligé. Il y a de l'intérêt dans les amours d'Arsane et de cette Amestris que Sémiramis, sa rivale, a condamnée à se dévouer au culte des dieux ; ce qui forme un obstacle à son penchant pour Arsane, et développe en elle un caractère à la fois noble et sensible, et un mélange de tendresse et de résignation bien entendu et bien soutenu. Arsane tue sa mère sans la connaître, comme dans la tragédie, mais par un moyen assez usé, par un égarement tout semblable à celui d'Atys, et qui n'est pas à beaucoup près si bien amené : c'est peut-être le seul ressort faible de cette intrigue. Le tombeau de Ninus, dans Voltaire, est bien d'un autre effet et très-préférable, parce que cet effet est assez grand pour couvrir ce qui manque à la vraisemblance. Mais dans l'opéra comme dans la tragédie, la cérémonie la plus imposante, celle où Amestris va

prononcer ses vœux à l'autel, est interrompue par le tonnerre et des tremblements de terre, et par un oracle équivoque qui appelle Amestris au tombeau de Ninus. Voltaire a tout fortifié et tout embelli ; mais c'est le même nœud et le même dénouement, le mariage d'Arsane avec Amestris, à qui Sémiramis laisse le trône, ainsi que dans la tragédie.

L'ouvrage de Roy qui lui a fait le plus de réputation est le ballet des *Éléments*, sans doute parce qu'il y a plus d'originalité dans la conception, et surtout parce qu'il y a des morceaux de poésie qui ont mérité d'être retenus ; ce qui ne lui est pas arrivé dans ses tragédies-opéra. C'était une idée neuve et ingénieuse, très-analogue d'ailleurs à la nature de ce spectacle, que d'attacher à chacun des *Éléments* une petite action qui en offrît quelques rapports, et la mythologie était ici bien plus heureuse et plus dramatique que l'allégorie, espèce de fiction qu'il est rare de garantir de la froideur. Le poëte a tout pris dans la fable, ou presque tout, car, même dans l'acte du *Feu*, le seul où il ait pris de l'histoire un personnage de Vestale qui, en s'oubliant avec un amant, laisse éteindre le feu sacré, c'est encore l'Amour qui vient le rallumer, et les sauve ainsi tous deux ; ce qui donne un dénouement mythologique. L'acte de l'*Air*, Ixion, amoureux de Junon et foudroyé par Jupiter, ne me semble pas un sujet aussi bien choisi que les autres : un coup de foudre est une catastrophe un peu rude pour le crime le plus léger de tous à l'opéra, celui

d'aimer une déesse. On ne voit à ce théâtre que des déesses à qui la tête tourne pour des mortels très-ordinaires, sans en excepter la chaste Diane, qui devient folle du berger Endymion, seulement parce qu'il est joli, ce qui ne l'empêche pas de faire dévorer ce pauvre Actéon par ses chiens, pour avoir eu le malheur de la voir très-innocemment dans le bain. Ce sont d'étranges créatures que ces déesses, et c'est souvent une étrange chose que la fable, moitié absurde et moitié morale. Il est vrai que Junon, autant qu'il m'en souvient, est la seule à qui les poëtes n'aient pas donné d'amant, apparemment par respect pour le grand Jupiter; aussi l'ont-ils faite méchante comme une Furie. Ce n'est pas relever beaucoup la sagesse conjugale, qu'ils ont presque entièrement réduite à une jalousie enragée, et qui méritait d'être représentée sous une tout autre moralité.

L'acte de l'*Eau*, les amours du chantre Arion et de la nymphe Leucosie, et surtout celui de la *Terre*, les amours de Vertumne et de Pomone, sont ce qu'il y a de mieux fait dans ces fragments lyriques. Les scènes des deux amants dans le dernier sont très-agréables, et ont quelque chose de l'esprit de La Motte et de la grâce de Quinault. On en peut juger par ce couplet de Vertumne :

Voyez dans ces vergers la source qui serpente :
Elle embrasse cent fois ces jeunes arbrisseaux.
Unie avec l'ormeau, cette vigne abondante
S'élève et croît sur ses rameaux ;

Cette autre sans appui demeure languissante.
Ces palmiers amoureux s'unissent en berceaux.
C'est le plaisir d'aimer que le rossignol chante.
Ces ondes et ces bois, ces fruits et ces oiseaux,
Tout vous est de l'amour une leçon vivante.

C'est bien ici qu'on peut observer ce que vaut l'élégance et le nombre. Rien de plus commun que tout le fond de ces pensées, et rien de plus connu que ces vers que j'ai entendu citer mille fois, parce que l'expression a du charme. Un morceau d'un ordre d'idées et d'un mérite fort supérieur, c'est ce début du prologue qui sera toujours admiré (c'est le Destin qui parle):

Les temps sont arrivés; cessez, triste chaos.
Paraissez, éléments; dieux, allez leur prescrire
Le mouvement et le repos.
Tenez-les renfermés chacun dans son empire.
Coulez, ondes, coulez; volez, rapides feux.
Voile azuré des airs, embrassez la nature.
Terre, enfante des fruits, couvre-toi de verdure.
Naissez, mortels, pour obéir aux dieux.

La tournure simple et précise du dernier vers a quelque chose de sublime, quoique l'idée nous soit très-familière. Tant les anciens avaient raison d'attacher un grand prix à l'arrangement des mots et à la coupe des vers.

Les apostrophes sont ici fort multipliées, et j'avoue que cette forme de phrase est en poésie la plus facile de toutes; mais elles sont ici à leur place: c'est l'expression naturelle du pouvoir qui com-

mande pour créer. Il n'en est pas de même de la plupart des monologues que j'ai sous les yeux : l'apostrophe y est prodiguée avec une profusion inexcusable ; et de toutes les causes d'ennui qui rendent si fastidieuse la lecture d'un recueil d'opéra, celle-là n'est sûrement pas la moindre. Il se peut que cette construction parût favorable à l'ancienne musique, dont les procédés étaient généralement beaucoup trop uniformes ; mais ce n'est pas une excuse pour les poëtes, car ce défaut n'existe point dans Quinault, dont les monologues ne tirent point leur agrément de l'apostrophe, non plus que ses dialogues ; et puisqu'il a su s'en passer, c'est qu'il avait plus de ressources que ses successeurs. Ceux-ci semblent n'en avoir pas d'autres dès qu'ils veulent faire un morceau d'effet, au point qu'à tout moment ils coupent la scène même pour faire une espèce d'*à parte* en apostrophe, ce qui, du moins à la lecture, ôte toute vérité au dialogue. Quant aux monologues, on jurerait que c'en est une loi, tant ils y sont fidèles ; et sur cent monologues, je ne sais si l'on en trouvera deux qui ne commencent et souvent même ne se continuent par des apostrophes. Cette figure est belle et musicale, quand l'usage en est ménagé et naturel, et personne ne sera blessé qu'un amant, dans un rendez-vous de nuit, chante comme Roland :

O nuit, favorisez mes désirs amoureux, etc.

Mais qu'on ne puisse pas former une plainte ou

un désir sans s'adresser à toute la nature, aux *rochers*, aux *vents*, aux *fleurs*, aux *déserts*, aux *jardins*, aux *torrents*, aux *retraites*, aux *bois*, aux *forêts*, etc., etc.; qu'une femme parle toujours à ses *yeux*, à ses *soupirs*, à ses *regrets*, à ses *feux*, et même à sa *bouche*, c'est une insupportable monotonie. Roy, en particulier, à qui ses apostrophes des *Éléments* avaient réussi, ne s'en fit pas faute dans le *Ballet des Sens*, qui eut aussi du succès, et qui n'est pas sans mérite, quoique bien inférieur aux *Éléments*. Voici d'abord le soleil :

Enchantez mes regards, objets délicieux ;
Vous me dédommagez du séjour du tonnerre.
Brillez, naissantes fleurs : vous êtes à la terre
  Ce que les astres sont aux cieux.
 Coulez, ruisseaux, amants de la verdure.
Chantez, oiseaux, chantez, peuple toujours heureux.
C'est vous dont je reçois l'offrande la plus pure :
  Le plaisir n'éteint point vos feux.
  Passez dans mon cœur amoureux,
Charme que je répands sur toute la nature.

Les deux derniers vers sont fort beaux : il y a dans les autres de l'esprit et de la tournure; et ce morceau, l'un de ceux qu'on a loués dans cet opéra, n'a d'autre défaut que l'uniformité de cinq apostrophes consécutives. Mais ce n'est rien encore, et immédiatement après suit un autre monologue, celui d'Iris, taillé sur le même patron, et qui n'a pas les mêmes beautés :

Vents furieux, cessez votre guerre funeste ;
 Qu'un calme heureux règne dans l'univers ;

Que mes douces splendeurs *éteignent* les éclairs.
Torrents qui descendez de la voûte céleste,
Arrêtez ; demeurez suspendus dans les airs.
Vous, ormeaux, relevez vos languissants feuillages.
Oiseaux, intimidés à l'aspect des orages,
Volez, reprenez vos concerts;
J'aime à recevoir vos hommages.

C'est là le cas de parodier les vers de la satire [1] :

Aimez-vous l'apostrophe? on en a mis partout.
Ces refrains redoublés sont d'un merveilleux goût.

Mais à cette espèce de stérilité se joint encore la plus froide affectation, quand la douleur, la passion, le désespoir, semblent n'avoir d'autre langage que celui-là; et c'est ici que la monotonie est encore surchargée de ridicule. On passe à Chimène de dire une fois : *Pleurez, pleurez mes yeux;* il y a là un cri de désolation, et d'ailleurs les *yeux* jouent un si grand rôle dans l'histoire de l'amour et de la beauté, les femmes qui ont de beaux yeux en sont si souvent occupées presque autant que leurs amants, que l'apostrophe à leurs yeux paraît assez naturelle. J'entendrai même assez volontiers la fille de Jephté, dans cet air si connu :

Mes yeux, éteignez dans vos larmes
Des feux qui dans mon cœur s'allument malgré moi.

[1] Aimez-vous la muscade? on en a mis partout.
Ah! monsieur, ces poulets sont d'un merveilleux goût.
(BOILEAU.)

Il y a là quelque chose de touchant; mais il ne faut pas non plus parler à *ses yeux* à tout propos; il ne faut pas dire encore plus froidement :

> Éclatez, mes tristes regrets [1];

car il n'y a nulle raison de parler à ses *regrets;* c'est le moyen qu'ils ne disent rien aux spectateurs : jamais celui qui les sent véritablement n'a songé à les interpeller. C'est encore pis de dire, même en chantant :

> C'est trop vous faire violence,
> *Éclatez, mes soupirs* trop long-temps retenus [2].

Des *soupirs* n'*éclatent* point; et qui est-ce qui s'avise de s'adresser ainsi à ses *soupirs?* Et que dirons-nous de ces éternelles confidences faites aux *beaux lieux*, qui à l'opéra reçoivent toujours le premier aveu des princesses? Sans doute, si les arbres avaient des oreilles comme au temps d'Orphée *(auritas quercus),* ils entendraient souvent de ces secrets-là, qui s'échappent de cent manières sans y penser; mais on ne leur fait pas des déclarations arrangées; on ne leur dit pas :

> Témoins de mon indifférence,
> *Lieux charmants, apprenez mon secret en ce jour.*
> Quand je bravais l'Amour et sa puissance,
> Je ne connaissais pas Almanzor et l'Amour.

Rien n'est plus froid que d'*apprendre son secret en*

[1] Dans *Castor et Pollux.*

[2] *Iphigénie en Tauride.*

ce jour à des lieux charmants, témoins de l'indifférence. Ce n'est pas ainsi qu'on *apprend ce secret-là*, même à des *lieux charmants*, qui n'en rediront rien. S'ils redisaient quelque chose, ce serait un nom souvent répété, ou des plaintes qui ne s'adresseraient point à eux. On aurait tort d'accuser la musique de refroidir ainsi le sentiment par des formules de convention : elle sait le rendre bien quand il parle bien, pourvu qu'il ne parle pas longtemps : c'est la différence de la musique à la poésie, et de la tragédie à l'opéra, et il y en a bien d'autres. On ne peut pas alléguer non plus que, si toutes ces princesses *apprennent leur secret* aux *lieux charmants*, c'est faute d'avoir à qui parler, comme on pourrait le croire : non, elles ont, comme dans la tragédie, des confidentes qui ne sont là que pour les écouter, et le mauvais goût reste sans excuse.

Je ne parle pas de ces maximes d'amour qui sont l'invariable texte de tous les airs de divertissement, et qui, retournées en mille manières, n'ont presque jamais le petit mérite de l'être au moins passablement. C'est, entre autres choses, ce déluge de fadeurs et de mauvais vers qui avait indisposé Boileau contre l'opéra; et là-dessus, en vérité, il n'avait que trop raison. Quinault du moins flattait assez souvent l'oreille, même dans ses paroles de ballet, par la singulière facilité de ses tournures. Mais depuis il faut absolument que les musiciens n'aient demandé autre chose aux faiseurs d'opéra que des *règne*, des *vole*, des *lance*, des *en-*

chaîne, etc., pour faire des roulades, n'importe à quel prix; et pourvu que les *cœurs* et les *ardeurs*, et les *amours* et les *beaux jours* amènent des rimes, les faiseurs ne paraissent pas du tout s'être souciés ni de la pensée ni du vers.

Le seul opéra où l'on se soit passé de ces sornettes rimées, est celui de *Jephté*, où elles ne pouvaient guère se trouver, il est vrai, sans former une très-forte disparate avec le sujet; et pourtant il en faut savoir gré à l'auteur. Tel est l'ascendant de la mode, que, s'il eût voulu mettre la législation de Cythère à côté du Décalogue, je ne crois pas qu'on l'eût trouvé mauvais. Le bon abbé Pellegrin, qui fut sage cette fois, n'était pas d'ailleurs plus avare qu'un autre de cette galante doctrine dans les nombreux opéra qu'il a laissés, et qui ne sont pas plus mauvais que la plupart de ceux que nous avons. Je présume aisément qu'*Hippolyte et Aricie*, qui fut le brillant début de Rameau, dut sa grande vogue au musicien; mais *Jephté* sera toujours nommé parmi les ouvrages estimables qui peuvent recommander la mémoire d'un auteur. C'est le seul à peu près qui fasse véritablement honneur à Pellegrin; mais il suffit, pour le venger aux yeux de tout homme raisonnable, de l'injuste mépris dont on s'est plu à couvrir son nom, à cause de sa bonhomie et de sa pauvreté (qui ne devaient pas être des objets de ridicule), et surtout d'après la mauvaise farce [1] où le comédien Legrand eut l'impertinence

[1] *La Nouveauté.*

de le livrer à la risée publique, sous le nom de M. de La Rimaille, et sous un habit beaucoup trop reconnaissable. C'était une indécence scandaleuse et un attentat à l'existence morale des citoyens, que jamais la police n'aurait dû permettre. J'avoue qu'il y avait une autre espèce d'indécence à ce qu'un ecclésiastique travaillât pour l'opéra, et peut-être l'un de ces deux scandales servit à punir l'autre; mais le farceur satirique n'en avait pas plus la pensée que le droit, et c'est la pauvreté de Pellegrin qu'il joua sur la scène, quoique cette pauvreté même et l'usage qu'il faisait de ses gains au théâtre fussent précisément ce qui aurait pu lui fournir une excuse, s'il pouvait y en avoir à l'oubli d'un devoir essentiel. C'est au soulagement de ses parents, encore plus indigents que lui, qu'il consacrait le profit de ses pièces, qui réussirent souvent sur plus d'un théâtre, quoique aujourd'hui disparues comme tant d'autres. C'était un homme plein de candeur, de bonté et de probité; et ces titres, en tout temps respectables, ne sauraient être trop rappelés dans le nôtre. Parmi toute cette foule si vaine et si étourdie de nos versificateurs du jour, il est douteux qu'il y en ait un qui fût en état de faire *Jephté*. Le sujet n'était pas sans difficulté; elles sont vaincues avec beaucoup d'art : la pièce est très-sagement conduite, et l'une des plus touchantes qu'on ait applaudies à l'opéra. Le succès en fut très-grand, et se soutint à toutes les reprises. Une pompe religieuse, nouvelle sur ce théâtre, dut contribuer à l'effet du drame : le style ne manque ni de vérité ni

de sentiment ; il a même de temps en temps de la noblesse, et parmi un assez grand nombre de vers faibles il y a des beautés réelles. L'amour d'Iphise et d'Ammon est d'une invention dramatique, et forme un contraste très-judicieux entre la passion forcenée d'un jeune Ammonite et la tendresse timide que le devoir combat dans le cœur d'une fille d'Israël. C'est ce caractère d'Iphise, si bien conçu, qui a fourni au poëte un dénouement d'autant plus heureux, que l'incertitude où l'Écriture nous a laissés sur le sort de la famille de Jephté, permettait de chercher le vraisemblable, et d'écarter l'horreur d'une catastrophe sanglante qui ne pouvait pas ici être supportée. Ammon veut enlever Iphise du temple à force ouverte, et est secondé par une troupe d'Hébreux que la pitié pour Iphise a égarés et rendus rebelles. Jephté, comme juge d'Israël, se met en devoir de les repousser, quoique son cœur soit déchiré par la douleur paternelle. Mais le grand-prêtre Phinée lui dit :

. . . . L'Éternel offensé
A-t-il besoin qu'un mortel le seconde?
D'un seul de ses regards tout sera terrassé,
Tout sera mis en cendre.
Le ciel s'ouvre, j'en vois descendre
Le ministre de sa fureur.
(*Aux rebelles.*)
Malheureux! frémissez d'horreur.
Esprit de feu, lance la foudre,
Venge ton Dieu, sers son courroux,

Réduis ses ennemis en poudre ;
Mais sur des cœurs soumis ne porte point tes coups.

La foudre écrase Ammon et les siens, et la terre les engloutit. Iphise s'approche de l'autel :

Je meurs : mon sort est trop heureux.
Si j'ai trahi le ciel par de coupables feux,
La gloire de ma mort en secret me console.
Grand Dieu ! je descends au tombeau,
Mais j'y porte un cœur tout nouveau ;
C'est à vous seul que je m'immole.

Au moment où Phinée présente le couteau sacré à Jephté, qui recule d'épouvante, le tonnerre gronde, et Phinée s'écrie :

Quel bruit !.... tout frémit comme moi.
Le Dieu qui fait trembler et le ciel et la terre,
Tel qu'au mont Sinaï, par la voix du tonnerre,
Va-t-il faire entendre sa loi ?
Écoutons.... quel bonheur ! il me parle, il m'inspire ;
Je le vois qui suspend le trait prêt à partir....
C'en est fait, sa colère expire....
(*à Iphise.*)
C'est le prix de ton repentir.

Ce n'est pas là un dénouement vulgaire ; il est fondé sur les idées dominantes dans la pièce, et tiré du caractère du personnage ; il prouve certainement dans l'auteur la connaissance de son art et les ressources de l'esprit. Quant à la versification, je ne citerai que le monologue de Jephté, qui ouvre le cinquième acte : c'est à peu près la mesure du degré

où l'auteur peut s'élever, et si ce n'est pas fort près du premier, c'est aussi fort loin du dernier :

Seigneur, un tendre père, à tes ordres soumis,
Fut prêt à t'immoler son fils.
Tu vois même tendresse et même obéissance.
Ah ! que ne puis-je me flatter
D'obtenir la même clémence
Que pour lui tu fis éclater !
J'ai fait dresser l'autel, et j'attends la victime ;
Mon cœur frémit du sang que tu vas recevoir.
Mon sacrifice est un devoir ;
Mais, hélas ! mon serment n'en est pas moins un crime.

Jephté fut représenté en 1732, et ce fut en 1737 que parut *Castor et Pollux*, regardé jusqu'à ce dernier temps comme le chef-d'œuvre du théâtre lyrique. C'était du moins celui de Rameau, dont la musique commençait à l'emporter sur celle de Lulli, et a depuis fait place elle-même à celle que les Italiens nous ont apportée. *Castor* dut aussi cette prééminence dont il a long-temps joui au plus parfait ensemble de tous les accessoires qui font le charme de ce spectacle. C'était tout ce qu'il y avait de plus brillant et de plus varié dans la partie pittoresque : l'Enfer, l'Élysée, l'Olympe, la pompe des jeux, celle des funérailles, l'appareil militaire, tout y était réuni sans être déplacé, et de la plus belle exécution, et relevé encore par la musique des chœurs et celle des ballets, dans laquelle Rameau, au jugement de l'Europe entière, n'a point été surpassé. Enfin le poëme lui-même

était d'un mérite très-distingué, et, sans égaler ceux de Quinault, plaçait sans contredit l'auteur parmi les poëtes qui ont le mieux traité ce genre de drame. On a déjà vu que personne n'avait su mieux encadrer tous les embellissements et tous les différents effets qu'il comporte; mais de plus, il sut les attacher à un fond dramatique, et donner à sa pièce une sorte d'intérêt assez nouveau sur ce théâtre, mais en même temps assez fort pour se passer de la mollesse séduisante qui fait presque toujours celui de l'opéra. Ici l'amour est héroïque, et veut sans cesse se sacrifier à l'amitié, sans pourtant devenir froid; et cela seul était déjà d'une espèce de talent qu'on n'aurait pas attendue de l'auteur de *l'Art d'aimer*. Rien n'est doucereux dans cet opéra : tout y est noble à la fois et intéressant. La réciprocité des sentiments et des sacrifices entre les deux frères rivaux est balancée et soutenue de manière que l'un n'est jamais trop petit devant l'autre, et que l'amitié n'efface pas l'amour, quoique toujours prête à en triompher. C'est là un mérite pour les connaisseurs, qui seuls peuvent l'apprécier, et c'est aussi ce qu'ils estiment le plus dans ce bel opéra, dont la conception et la coupe ne sont guère susceptibles que d'éloges, excepté peut-être le rôle de Phœbé, si peu nécessaire à la pièce, qu'elle finit sans qu'on sache même ce que cette Phœbé est devenue. Il n'était pas besoin de donner à Télaïre cette rivale dont l'amour et la haine ne produisent rien. Il était très-inutile qu'elle *disposât des fureurs de Lyncée;* il n'en résulte qu'un mauvais vers; il valait

mieux en faire trois ou quatre pour nous apprendre au moins quel est ce Lyncée, et d'où viennent ses *fureurs;* et pour amener la mort de Castor, tué dès le premier acte, il suffisait que Lyncée fût annoncé comme son rival. Amoureux de Télaïre, il n'a nul besoin que Phœbé *dispose* de lui, et c'est assez de son amour pour armer sa vengeance. Phœbé n'est pas moins utile dans ses enchantements très-gratuits pour tirer Castor des enfers, puisque Mercure vient aussitôt les interrompre, et lui apprendre que cette gloire est réservée à Pollux. Il y a d'ailleurs assez de spectacle dans la pièce pour qu'on n'y regrettât pas cette ébauche de magie. Il est vrai que la proposition que Phœbé fait à sa sœur de retirer Castor des enfers, pourvu que Télaïre renonce à lui, donne occasion à celle-ci d'immoler son amour pour faire revivre ce qu'elle aime. Mais je répondrai encore que la pièce présente assez de ces dévouements, qui même en sont le fond, pour n'y pas ajouter celui-là, que l'on trouve dans d'autres opéra précédents, et beaucoup mieux placé, qui n'est ici qu'instantané, et n'a aucun résultat dans l'action (ce qui est toujours un défaut), et qui enfin n'est qu'une ressemblance peu avantageuse dans un ouvrage d'ailleurs neuf et original dans tous ses moyens. C'est même ce mérite rare qui peut justifier une critique que je trouverais moi-même trop sévère pour un genre qui l'est beaucoup moins que la tragédie, si le plan de *Castor*, excellent dans tout le reste, ne provoquait la sévérité à force d'estime; et c'est dire assez

que cette censure rigoureuse ne se rapporte qu'à la théorie de l'art, sans que cette faute, très-peu sensible au théâtre, et comme perdue dans la foule des beautés, entraîne aucune conséquence contre l'ouvrage ni contre l'auteur.

Ces mêmes connaisseurs, qui font tant de cas du plan de *Castor,* trouvent le style susceptible de reproches un peu plus graves, mais en reconnaissant d'abord qu'en général il a les caractères du talent, et qu'il y a beaucoup à louer dans la noblesse et l'élégance des pensées et des vers.

Le cri de la vengeance est le chant des enfers.
. . . .
Je ne veux plus d'un bien que Castor a perdu.
. . . .
Jupiter dans les cieux est le dieu du tonnerre,
Et Pollux sur la terre
Sera le dieu de l'Amitié.
. . . .

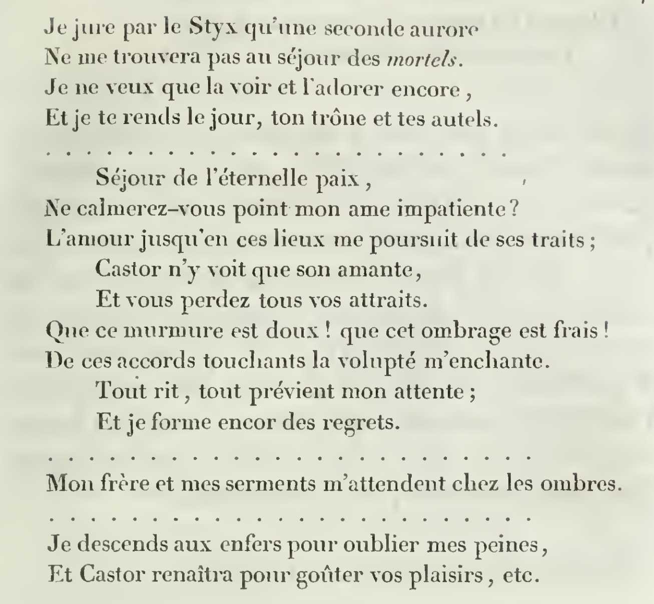
POLLUX.

Ah! laisse-moi percer jusques aux sombres bords;
J'ouvrirai sous mes pas les antres de la terre,
J'irai braver Pluton, j'irai chercher les morts
A la lueur de ton tonnerre.
J'enchaînerai Cerbère; et, plus digne des cieux,
Je reverrai Castor, et mon père, et les dieux.
. . . .

CASTOR.

J'irai sauver les jours d'une amante fidèle;
Je renaîtrai pour elle.
Mais puisque enfin je touche au rang des *immortels* [1],

[1] *Mortels* et *immortels* ne peuvent rimer dans le style



Je jure par le Styx qu'une seconde aurore
Ne me trouvera pas au séjour des *mortels*.
Je ne veux que la voir et l'adorer encore,
Et je te rends le jour, ton trône et tes autels.

. . . .

Séjour de l'éternelle paix,
Ne calmerez-vous point mon ame impatiente?
L'amour jusqu'en ces lieux me poursuit de ses traits;
Castor n'y voit que son amante,
Et vous perdez tous vos attraits.
Que ce murmure est doux! que cet ombrage est frais!
De ces accords touchants la volupté m'enchante.
Tout rit, tout prévient mon attente;
Et je forme encor des regrets.

. . . .

Mon frère et mes serments m'attendent chez les ombres.

. . . .

Je descends aux enfers pour oublier mes peines,
Et Castor renaîtra pour goûter vos plaisirs, etc.

Tout cela est bien écrit, quoiqu'en laissant quelquefois l'idée prochaine du mieux. Le dialogue est vif, ingénieux, animé, comme la marche de la pièce est rapide; mais on aperçoit de temps en temps des traces assez marquées de cette contrainte dans la phrase, et de cette recherche dans les idées et les expressions, que l'on retrouve dans les autres poésies de l'auteur; et de plus, le travail, trop ressenti dans ces vers, ne les sauve pas toujours des négligences qui ressemblent à la faiblesse.

soutenu, et cette faute ne devait pas se trouver dans une versification soignée comme celle de Bernard. Il était facile de l'éviter, en mettant à la place :

Mais puisque enfin je touche aux honneurs éternels.

Elle aura ses regrets ; *je n'aurai que la peine*
D'espérer encor vainement.

Peine est ici pris pour tourment, et le mot en lui-même ne serait pas impropre ; mais la phrase l'est, parce que *je n'aurai que la peine de......* est une phrase faite qui signifie *il ne m'en coûtera rien si ce n'est...* et c'est ici un contre-sens. *Je n'aurai que la peine d'espérer* ne signifiera jamais en français *je n'aurai que le chagrin d'espérer :* ce sera toujours le contraire, et cette faute n'est pas excusable. Celle qui se rencontre quatre vers après l'est beaucoup plus ; ce n'est qu'une petite disconvenance dans le style lyrique ; mais c'en est une :

Tu vois ce que je crains : *voici ce que j'espère.*

Ce tour de phrase ne doit pas entrer dans la poésie chantée ; il est trop familier. Il était si aisé de mettre *apprends ce que j'espère !* C'est une faute de goût, et jamais celui de Bernard n'a été bien sûr.

Le chant de mademoiselle Arnould, celle des actrices de ce théâtre qui a eu le plus de grâce et d'expression, a contribué de nos jours à rendre fameux le monologue, *tristes apprêts*, *pâles flambeaux ;* et la musique aussi contribua sans doute à déguiser un défaut très-sensible dans ce morceau, qui d'ailleurs fait honneur au poëte comme au compositeur : c'est ce vers :

Astres lugubres des tombeaux.

L'expression est belle et poétique : partout où le poëte parlera, ce sera un beau vers; mais dans la bouche de Télaïre, d'une amante désespérée, il m'a toujours paru intolérable; c'est un vrai contre-sens dans la situation, une de ces figures brillantes et froides, étrangères à la douleur, qui n'en a jamais de cette espèce, une de ces fautes que Quinault n'aurait jamais commises. Je ne l'ai pourtant pas entendu relever, et je suis persuadé que c'est un effet de l'art du musicien, qui, en chargeant ce vers de demi-tons très-expressifs, a remis dans le chant le sentiment qui n'était plus dans les paroles.

Mais voyons cet autre monologue, ou plutôt cet hymne à l'amitié, où le poëte a été plus personnellement loué.

> Présent des dieux, doux charmes des humains,
> O divine amitié! viens pénétrer nos ames.
> Les cœurs éclairés de tes flammes
> Avec des plaisirs purs n'ont que des jours sereins.
> C'est dans tes nœuds charmants que tout est jouissance;
> Le temps ajoute encore un lustre à ta beauté;
> L'amour te laisse la constance,
> Et tu serais la volupté,
> Si l'homme avait son innocence.

Les trois vers du milieu *c'est dans tes nœuds charmants*, etc., et surtout le dernier,

> L'amour te laisse la constance,

sont ici ce qu'il y a de mieux, et l'on ne peut qu'y applaudir. Mais tout le commencement me paraît

faible, et le trait de la fin, qu'on a toujours préconisé, me paraît une énigme. Passons sur les *flammes* de l'amitié, que je voudrais réserver pour l'amour; car, sans cela, comment le distinguerez-vous de l'amitié? Voltaire s'est servi du même mot, mais en le modifiant fort à propos.

Henri de l'amitié sentit les nobles flammes.

L'épithète sépare tout de suite ces *flammes*-là de celles de l'amour, et dès-lors il n'y a rien à dire. Ailleurs il dit de l'amitié, en l'opposant à l'amour :

Touché de sa beauté nouvelle,
Et de sa lumière éclairé.

L'expression est juste, et beaucoup meilleure qu'*éclairé de ces flammes*. Mais j'ai dit *passons*, parce qu'on peut opposer à cette critique un usage du mot de *flammes*, appliqué en poésie, quoiqu'un peu légèrement, à beaucoup de choses morales, ce qui fait une sorte de prescription. Je blâmerais beaucoup davantage ce vers :

Avec des plaisirs purs n'ont que des jours sereins.

La phrase ne rend pas bien la pensée, précisément parce qu'elle dit ce qui est trop vrai : il est trop sûr qu'*avec des plaisirs purs* on *n'a que des jours sereins* : il fallait tourner cela autrement. Mais que veut dire :

Et tu serais la volupté,
Si l'homme avait son innocence.

J'avoue que je l'ai cherché sans pouvoir le deviner.

Je conçois bien qu'on a cru l'entendre, en y voyant confusément un air de moralité et une *volupté* épurée ; mais au fond l'auteur n'a rien dit qui puisse s'expliquer raisonnablement. Dans toute hypothèse quelconque, dans tous les cas possibles, la *volupté* proprement dite, et dans le sens absolu qu'elle a dans cette phrase, où rien ne la modifie, la *volupté* ne peut être essentiellement que dans l'union des deux sexes, et c'est (pour le dire en passant) une admirable disposition d'une Providence bienfaitrice, d'avoir attaché le plus grand des plaisirs au dessein le plus important, celui de la reproduction de l'espèce. Or, dans quelque état d'*innocence* que fût resté l'homme, à coup sûr jamais l'*amitié* n'aurait été et ne pouvait être cette *volupté*, puisque le sentiment le plus pur, joint à l'attrait du sexe, sera toujours tout autre chose que l'amitié, et l'on peut dire même quelque chose encore de plus sacré que l'*amitié*, puisqu'il n'y a point d'ami à qui l'homme doive autant qu'à son épouse, à la mère de ses enfants, point d'*amitié* qui donne le même bonheur. Il n'y a donc dans ces vers qu'une fausse exaltation, une idée vide de sens. Il est assez singulier que cette discussion philosophique vienne à propos d'un opéra ; mais il est clair que c'est la faute des vers, où l'auteur a mis fort mal à propos une fort mauvaise philosophie. Au reste, ces vers sont tournés élégamment, la musique en est gracieuse, la pensée a un grand air de morale, et c'est plus qu'il n'en faut pour applaudir volontiers ce qu'on n'est pas trop sûr de comprendre.

Le *Dardanus* de La Bruère, qui a réussi également dans les mains de Rameau lors de sa nouveauté, et de nos jours dans celles de Sacchini, est fondé presque entièrement sur le merveilleux de la magie; et il faut même s'y prêter beaucoup pour supposer qu'à l'aide d'une baguette, Dardanus paraisse Isménor aux yeux d'Iphise qu'il aime, et dont il est aimé. En général il faut éviter, le plus qu'il est possible, que le merveilleux de l'imagination soit démenti pas les yeux; mais l'auteur qui hasarda cette fiction, déjà plus d'une fois employée, la racheta par le singulier effet de la situation où une jeune princesse, qui croit implorer contre un amour secret et combattu le secours d'un puissant magicien, avoue, sans le savoir, toute sa tendresse à celui même à qui elle voudrait le plus la cacher. La scène d'ailleurs est bien faite et offre des traits et des tournures de sentiment:

Vous ouvrez les tombeaux, vous armez les enfers;
Vous pouvez d'un seul mot ébranler l'univers.
A cet art si puissant n'est-il rien d'impossible?
Et s'il était un cœur trop faible, trop sensible,
En de funestes nœuds malgré lui retenu,
Pourriez-vous?...
Vous aimez! ô ciel! qu'ai-je entendu?

. . . .

Si vous êtes surpris en apprenant ma flamme,
De quelle horreur serez-vous *prévenu,*
Quand vous saurez l'objet qui règne sur mon ame?

. . . .

(*A part.*)
Je tremble, je frémis.... Quel est votre vainqueur?

. . . .

Le croirez-vous? ce guerrier redoutable,
Ce héros qu'à jamais la haine impitoyable [1]
Devait éloigner de mon cœur.

. . . .

Achevez.... Dardanus?
Lui-même.
D'un penchant si fatal rien n'a pu me guérir.
Jugez à quel excès je l'aime,
En voyant à quel point je devrais le haïr.
Arrachez de mon cœur un trait qui le déchire;
Je sens que ma faiblesse augmente chaque jour.
De ma faible raison rétablissez l'empire,
Et rendez-lui ses droits usurpés par l'amour.

On sait que l'air *Arrachez de mon cœur*, était un des morceaux les plus renommés dans la musique française, qui, malgré les pas qu'elle avait faits avec Rameau, n'était guère encore dans les meilleures scènes qu'une belle déclamation notée, quoique déjà plus savante et plus variée que celle de Lulli. Mais ce qu'on ne surpassera point, c'est le jeu de cette même actrice que je viens de citer, et qui était surtout admirable dans cette scène : ceux qui l'ont vue n'ont pu oublier avec quelle perfection elle chantait ce mot, *lui-même*, dont tous les sons étaient tremblants sans cesser d'être agréables, et mouraient sur ses lèvres sans être perdus pour l'oreille. Je ne crois pas qu'on me reproche ces louanges, que j'aime à donner dans l'occasion à des modèles que nous avons perdus : ces louanges ne sont point la satire des sujets qui les ont rempla-

[1] Dardanus est l'ennemi de son père.

cés; mais ce genre de talent ne laisse que des souvenirs, et, au défaut de monuments, il ne faut pas leur refuser un tribut qui n'est pas seulement une justice et une reconnaissance, mais aussi un objet d'émulation.

Dardanus, comme on peut le voir, ne manquait pas d'intérêt, quoique les moyens en fussent un peu forcés. Mais ce qui appartenait davantage au talent, ce qui fit regretter les espérances que donnait l'auteur, enlevé avant quarante ans, c'est le ton de versification vraiment dramatique, qui se fit remarquer dans quelques morceaux, et principalement dans la dernière scène. Au moment où les cris d'un peuple furieux demandent la mort de Dardanus, devenu, par son imprudence, prisonnier de Teucer, ce roi, dont le rôle a de la noblesse et de l'énergie, répond à cette foule inhumaine que Dardanus avait vaincue, et qui veut se rassasier de son sang :

Arrêtez, téméraires!
Si c'est un bien si doux pour vos cœurs sanguinaires,
Que ne l'immoliez-vous au milieu des combats?
Quand la gloire servait de voile à la vengeance,
Lâches, pourquoi n'osiez-vous pas
Soutenir sa présence?
Vos cœurs, dans la haine affermis,
Trouvaient-ils ces transports alors moins légitimes?
Ne savez-vous qu'égorger des victimes,
Et n'osez-vous frapper vos ennemis?

Ce style a plus de force que n'en a d'ordinaire ce-

lui de l'opéra, quoique dans ce vers, *quand la gloire servait de voile*, etc., la césure soit défectueuse. Mais dans la dernière scène il va jusqu'à égaler celui de la tragédie, et je ne sais si l'on en trouverait un autre exemple; car les beautés de Quinault, même quand elles vont jusqu'au sublime, sont d'un autre genre, et tiennent seulement, ou à la fable, ou à l'amour : ici c'est à la fois l'expression de la grandeur d'ame et des passions fortes. Teucer est à son tour captif de Dardanus qui l'a vaincu.

Tu portes à l'excès ton audace et ta haine :
On me force de vivre, à tes yeux on m'entraîne.
Poursuis, vainqueur superbe, insulte à mes revers;
J'aime ce vain orgueil qui souille ta victoire.
Tu partages du moins, par l'abus de ta gloire,
L'opprobre humiliant dont tu nous a couverts.

DARDANUS.

Connaissez mieux un cœur qui vous admire.
Régnez, et reprenez le pouvoir souverain.
Si vous daignez le tenir de ma main,
Je serai plus heureux qu'en possédant l'empire.

TEUCER.

Non : tu crois m'éblouir; mais je vois ton dessein.
L'amour me fait ces dons, et l'orgueil me pardonne;
Ta générosité vend les biens qu'elle donne,
Mais rien ne changera ton sort ni mon destin.
Garde tes vains présents, ta main les empoisonne.
Il en est cependant que j'attendrais de toi.

DARDANUS.

Ordonnez, exigez, vous pouvez tout sur moi.

TEUCER.

De tout ce qu'en ce jour m'enlève ta victoire,
Mon cœur n'a regretté que ma fille et ma gloire.

Mais tu peux réparer ces tristes coups du sort :
Rends la princesse libre, et me permets la mort.

IPHISE.

Dieux ! daignez détourner l'horreur qui se prépare.

DARDANUS.

Rien ne peut vous fléchir, je le vois trop, barbare,
Plus féroce que grand, votre cœur indompté
Prend sa haine pour du courage,
Et sa fureur pour de la fermeté.
Iphise est libre, et l'a toujours été.
Pour vous, prenez ce fer.... mais j'en prescris l'usage ;
Songez sous quelles lois il vous est présenté.
Frappez, votre ennemi se livre à votre rage.

TEUCER.

Juste ciel !

IPHISE.

Arrêtez.

DARDANUS.

Qu'au gré de vos fureurs,
Dans mon sang malheureux votre injure s'efface.

IPHISE.

Mon père, ah ! respectez son sang et ses malheurs.

DARDANUS.

Frappez, en vous vengeant vos coups me feront grâce.

TEUCER.

Que fais-tu ?

IPHISE et DARDANUS, *ensemble.*

Serez-vous insensible à mes pleurs ?

. . . .

TEUCER.

Dardanus est donc fait pour triompher toujours.

Cette scène est entièrement digne de la tragédie ; j'entends de la véritable, car on en citerait une belle quantité, surtout dans ces derniers temps, où il n'y a pas une scène qui vaille celle-là.

Parmi tous ceux qui, sans avoir rien laissé qu'on puisse lire, ont eu des succès au théâtre, et non pas de talent, je ne citerai que Fuselier, parce qu'il eut de son temps quelque réputation, et qu'il afficha de plus d'une manière des prétentions fort mal placées. Il attaqua très-indécemment, dans une satire dramatique, intitulée *Momus fabuliste*, un écrivain dont le moindre ouvrage de théâtre valait cent fois mieux que tout ce que Fuselier a jamais fait, La Motte, et il est aussi avantageux dans ses préfaces que pauvre dans ses productions, non pas, il est vrai, par la quantité, qui est très-considérable, mais par le mérite qui est à peu près nul. C'est bien le plus froid et le plus plat rimeur, le bel-esprit le plus glaçant et le plus glacé, qui ait fait chanter à l'opéra des fariboles dialoguées. En revanche, personne n'a fourni plus abondamment à la musique de ces temps-là ces ressources si triviales dont enfin nous commençons à nous passer. Je ne sais si on trouverait chez lui une scène sans un couplet où il fait *voler*, *régner*, *lancer*, *triompher*, non pas seulement l'*Amour*, les *Ris*, les *Jeux*, etc., comme de coutume, mais tout ce qu'il y a de plus éloigné du *vol*, du *règne*, du *triomphe*; peu lui importe, pourvu qu'il y en ait dans ses vers. Mais quels vers! ils sont dignes de ses plans; ils sont de la même force et de la même invention. Ce sont des *Amours déguisés*, c'est-à-dire, la *haine*, l'*amitié*, l'*estime*, qui sont de l'amour et forment trois actes. Le premier commence ainsi :

Que la feinte et le silence
Augmentent la violence
Des tourments d'*un tendre cœur !*
Contraint de cacher mon ardeur,
J'affecte d'éviter *le cher objet que j'aime.*
L'amour qui cause *ma langueur*
En est le confident lui-même.

Or, devinez quel est ce *tendre cœur* avec sa *langueur* et son *cher objet qu'il aime*. On ne s'y attendrait pas : c'est le plus brutal de tous les héros de l'antiquité, celui qui blessa Vénus elle-même, en un mot, Diomède. Il faut avouer

Qu'en venant de là jusqu'ici
Il a bien changé sur la route.

Il nous fallait Fuselier pour opérer une pareille métamorphose. A l'égard de l'amour, qui est *lui-même le confident de la langueur qu'il cause*, ce subtil galimatias est l'*esprit* ordinaire de l'auteur ; je dis l'*esprit*, car j'ai sous les yeux la preuve qu'alors bien des gens appelaient cela de l'*esprit*. Ce plan des *Amours déguisés* sous la *haine*, l'*amitié* et l'*estime*, est une petite espèce de *marivaudage* qui, dans le style de Fuselier, est à Marivaux ce que celui-ci est à Molière. C'est d'abord une Phaétuse qui veut immoler Diomède à cause de son *indifférence ;* mais quand le *tendre* Diomède est à l'autel et sous le couteau, il avoue alors sa *langueur*, attendu qu'il est *près d'expirer*. Phaétuse, qui croyait le haïr à la mort (et il n'y avait rien qui

n'y parût), en devient folle tout de suite, et lui dit fort ingénieusement :

> Je n'ai connu mon cœur qu'au funeste moment
> Que je voulais percer le vôtre :

en sorte que, si le pauvre Diomède n'eût pas parlé fort à propos de sa *langueur,* il était expédié; et voilà l'*Amour déguisé.*

Ce qu'il y a de pis, c'est qu'une si lourde caricature n'est au fond qu'une imitation grossière et insensée de la belle scène d'Atys :

> Qui n'a plus qu'un moment à vivre
> N'a plus rien à dissimuler.

Mais Quinault a su lui donner les raisons les plus puissantes pour cacher son amour, et si Atys va mourir de son désespoir, il n'est pas sous le glaive; et Sangaride, qui l'aime de tout son cœur, ne songe nullement à *percer le cœur* d'Atys; ce qui serait vraiment une étrange espèce d'amour, même *déguisé;* au lieu que Diomède n'a pas le plus léger motif de *déguiser* son amour; et Phaétuse, qui l'aime en secret, va le tuer tout aussi résolument qu'il a autrefois blessé Vénus. Je doute qu'on ait jamais rien imaginé de plus ridicule sur tous les rapports.

Fuselier n'est pas plus fort pour inventer dans l'*amitié* que dans la *haine.* Son acte d'*Œnone et Pâris* est tout uniment la très-jolie églogue de

Fontenelle, dialoguée ici en mauvais vers. C'est OEnone qui a de l'amour sous le nom d'*amitié*, comme Ismène, et Pâris qui feint de la quitter pour une autre, et arrache ainsi l'aveu de l'amour, comme le berger Corylas. Il n'y a de différence que l'exécution; mais la différence ne saurait être plus grande.

Près de vous les beautés, *même les plus nouvelles*,
Perdent le plaisir de charmer;
Et les cœurs que *l'Amour engage à vous aimer*
Perdent le droit d'être infidèles.

Le droit est plaisant, encore s'il eût dit : *le pouvoir*. Et l'*Amour* qui *engage à aimer!* c'est abuser de la platitude. Il est vrai que l'auteur y mêlait ce qu'apparemment il prenait, lui et bien d'autres, pour de la finesse. OEnone dit, en parlant de l'Amour qui s'est vengé de son indifférence affectée.

Si l'Amour ne se vengeait pas,
Il me punirait davantage.

Et les sots d'applaudir. Que l'auteur eût dit :

Ah! s'il ne me punissait pas,
Il se vengerait davantage;

cela était tout aussi joli, c'est-à-dire un jeu de mots tout aussi puéril. Ce jargon a cela de bon, qu'on peut le retourner de toute manière sans y trouver plus de sens.

Il n'a pas mieux choisi pour l'*estime*, et il suffit de dire que c'est Julie qui *estime* Ovide. Pour qu'on n'ait pas ri aux éclats quand elle parlait de son *estime*, il fallait qu'on eût oublié son histoire. Ovide l'attend, et après avoir parlé à son *cœur* et aux *échos*, il ajoute :

Et vous, *volez, jeunes Zéphyrs*,
Annoncez en ces lieux la beauté que j'adore.

Demandez-lui pourquoi il appelle *les Zéphyrs* quand il attend sa maîtresse ; assurément *les Zéphyrs* ne servent à rien en pareil cas, pas même pour *annoncer la beauté qu'on adore;* mais il faut bien que les Zéphyrs *volent*.

L'auteur a donné, on ne sait pourquoi, le nom de tragédie à un opéra d'*Arion*, apparemment parce qu'il avait cinq actes : c'est tout ce qu'il a de commun avec la tragédie. Une Irène, amoureuse d'Arion, dit de lui :

Arion sait *tout enchanter ;*
De ses divins accords *le pouvoir est extrême*.

On ne s'en aperçoit guère quand l'auteur se charge de ces *accords ;* ils ne sont pas plus *divins* que ces deux vers d'Irène. Arion chante :

Lorsqu'un cœur sur tes pas *voit voler l'espérance*,
Tendre Amour, quels sont tes plaisirs !
Tu sais nous engager à la persévérance,
Sans daigner rien promettre à nos ardents désirs.

Ainsi l'Amour *ne daigne rien promettre quand*

l'espérance vole sur ses pas. Il est difficile de déraisonner davantage : cela n'est pas *divin*, mais ressemble fort à ces vers d'un amphigouri :

Allez, *heureux* troupeau *d'infortunés* moutons.

On demande à cet Arion *ce qu'il prétend en soupirant pour Irène :*

Je ne prétends que soupirer.

Ah ! la *prétention* est modeste, et c'est le cas de répondre : A votre aise, ne vous gênez pas ; il n'est pas défendu de *soupirer*. Un Eurilas, fils d'Éole, commande en cette qualité à tous les vents ; ce qui lui fait dire fort spirituellement :

Mais en vain je commande aux vents les plus terribles,
Si mon cœur ne m'obéit pas.

Il faut avoir bien de l'*esprit* pour saisir le rapport *des vents* avec *le cœur*. Je ne connais de comparable que *le Sophi* de Linguet, *qui satisfaisait, par le plus délicieux de tous les mélanges, son appétit et son cœur ;* et ce Linguet, qui écrivait presque toujours dans ce goût, avait aussi ses admirateurs, et en a sans doute encore comme en a eu Fuselier.

La rivale d'Irène, Orphise, dit au jaloux Eurilas, avec cette élégance qui est partout la même :

Rendez-nous Arion, prenez soin de ses jours.
Quand vous pouvez lui prêter du secours,
Vous l'immolez vous-même *en le faisant attendre.*

Il est sûr que ce n'est pas là le cas de *faire attendre ;* mais, en pareil cas aussi, un rival ne se presse pas, et Eurilas pourrait répondre comme dans la chanson :

Mais dame, c'est qu'un rival
N'est pas une personne qui nous plaise ;

et la réponse vaudrait bien la demande. Orphise est encore plus pressée ; elle dit à l'insensible Arion : *Il me faut ton cœur ou la mort.* Cela est net, et l'alternative est tranchante. Je connais des gens qui en pareille occasion diraient : N'y a-t-il pas un moyen terme? Mais Arion est loin d'être si décidé avec son Irène ; il veut d'abord se tuer devant elle, parce qu'il *ne peut plus se taire ;* mais il lui prend tout de suite un terrible scrupule :

Que dis-je ? j'oserais *me punir dans ces lieux !*
J'offenserais encore
La beauté que j'adore,
Si je la vengeais *à ses yeux.*

Je crois que c'est là le *nec plus ultrà* de la délicatesse. Vous ne voyez dans les romans et au théâtre que des amants qui, pour toute consolation, ne veulent que mourir *aux yeux d'une cruelle :* celui-ci est le seul qui n'ose pas même aller jusque là. Quel raffinement dans le désespoir !..... Avouons que la musique, quel que soit son pouvoir, en exerce une bien grande partie sur l'oreille seule, puisque non-seulement elle dispense d'esprit et de

style, mais qu'elle fait même passer si souvent de si pitoyables sottises.

Le Ballet des Ages, *la Reine des Péris*, *les Fêtes grecques et romaines* (et j'ai vu reprendre encore de ce dernier opéra l'acte de *Tibulle*, quoique extrêmement insipide), fourmillent des mêmes platitudes. *Les Amours des Dieux* sont ce que l'auteur a fait de plus passable, non pas qu'il y ait encore apparence de talent, mais du moins le mauvais ne va pas jusqu'au ridicule.

Je ne finirai pas cet article sans faire mention d'un petit ouvrage qui n'est sans doute qu'une bagatelle, mais de fort bon goût, puisqu'il réunit la naïveté et la grâce, *le Devin du Village*, qui serait assez remarquable seulement par sa vogue prodigieuse, qui le conduisit dans sa nouveauté à plus de cent représentations de suite, et ne s'est jamais démentie dans des reprises multipliées. Le charme de ce mélodrame tient sans doute à un accord entre les paroles et le chant, qui ne peut guère être aussi parfait sans que l'un et l'autre aient été conçus ensemble. Une singularité de plus, c'est que cette aimable production soit de l'auteur du *Contrat social*. Ce n'est pas que d'autres philosophes fort graves ne se soient déridés jusqu'à faire un opéra : Thomas fit jouer un *Amphion* qui est loin de celui de La Motte, et Duclos *les Caractères de la Folie*, qui ne valent pas une demi-page de sa prose. Rousseau lui seul est descendu avec

succès à des amours de village, où il a su mettre de l'agrément et de la douceur, comme il a mis de la chaleur et de la force dans la passion de Julie et de Saint-Preux. C'est que Rousseau était bien plus naturellement sensible que penseur, et avait réellement une très-vive imagination, beaucoup plus qu'une tête philosophique. C'est une vérité qui n'a encore été observée que par un petit nombre d'hommes qui réfléchissent; mais le temps n'est pas loin où elle sera généralement reconnue.

SECTION III.

De Voltaire dans le grand opéra, la comédie héroïque, et l'opéra comique.

Nous trouvons ici pour la première fois un genre de poésie où Voltaire a si peu réussi, qu'il n'y a même aucune place; et cela est digne de remarque dans un homme qui les a tous tentés, excepté la pastorale et la fable, et la plupart avec succès. L'opéra et l'ode sont les seuls où il n'en ait eu aucun, et il a pourtant fait quatre opéra et un assez grand nombre d'odes. Son entière insuffisance est plus étonnante dans le drame lyrique que dans l'ode, le premier ayant plus de rapport avec son génie naturellement dramatique. C'est une raison pour examiner avec quelque attention ces productions avortées, où il est resté presque toujours si fort au-dessous de lui-même. Il était dans toute sa force lorsqu'il fit *Samson*, *Pandore*, et *le Temple de la*

Gloire, ce dernier pour les fêtes de la cour. Il avait alors toutes les espérances que peuvent inspirer ce séjour et la faveur; et, très-flatté du choix qu'on avait fait de lui, il était intéressé à en soutenir l'honneur et celui de son génie, d'autant plus exposé à la censure, qu'un plus grand théâtre le mettait plus près de l'envie. On peut donc croire qu'il ne négligea rien pour se tirer heureusement de cette épreuve; et quoiqu'il ait dans la suite plaisanté le premier sur la faiblesse de ces ouvrages, qui lui valurent plus de récompenses que de gloire, il n'était pas disposé à les juger de même lorsqu'ils furent représentés à Versailles, s'il est vrai, comme on me l'a raconté, qu'à l'une des répétitions de sa *Princesse de Navarre*, espèce de tragi-comédie qui ne vaut guère mieux que ses opéra, un de ses amis lui disant : *Vous voilà bien occupé, M. de Voltaire*, il répondit : *Oui, Monsieur, et pour la meilleure pièce que j'aie faite.* Cette anecdote, que je ne garantirai pas, n'est pas sans vraisemblance pour ceux qui savent que Voltaire portait plus loin qu'on ne peut l'imaginer la disposition, d'ailleurs assez naturelle aux auteurs, à regarder son dernier ouvrage comme le meilleur de tous. Il est convenu depuis que cette *Princesse de Navarre* n'était pas une bonne pièce; mais c'était encore celle d'un homme d'esprit, et quelques détails ne sont pas sans mérite; au lieu que, dans *le Temple de la Gloire*, rien, absolument rien, ne rappelle Voltaire : tout est fort au-dessous du médiocre, et aussi mal conçu que mal écrit.

Qu'il ait choisi le genre le plus facile, celui de l'opéra-ballet en actes séparés qui se rattachent à un objet commun, il y était autorisé par beaucoup d'exemples et de succès. Cette coupe épisodique, si elle coûte moins au poëte, peut prêter davantage au musicien ; et sur un théâtre qu'on peut appeler le palais de l'illusion, l'unité de dessein peut être sacrifiée à la variété des effets. Mais il n'en est que plus aisé de donner au moins quelque intérêt ou quelque agrément à chacune de ces petites intrigues composées de cinq ou six scènes, et qui, si elles ne font pas un tout, n'en sont pas moins assujetties aux principales règles du drame. On aura toujours peine à comprendre qu'ici toutes les conceptions de Voltaire aient été aussi fausses que froides : un premier acte qui serait plutôt un prologue, et qui ne contient autre chose que le tableau allégorique et usé de l'Envie, enchaînée dans sa caverne par Apollon et les Muses : au second, une reine, Lidie, abandonnée, on ne sait pourquoi, par le roi Bélus, qui ne veut pas l'épouser depuis qu'il veut entrer au Temple de la Gloire, comme si un conquérant ne pouvait y être reçu dès qu'il se marie avec sa maîtresse ; et ce Bélus, qui en est exclus, non pas tout-à-fait pour son infidélité, mais pour sa brutalité, qui en effet est assez grande, puisqu'il veut faire égorger par ses soldats les bergers qui prennent le parti de Lidie dans leurs chansons : au troisième, Bacchus avec son Érigone, son thyrse et ses lauriers,

Le vainqueur bienfaisant des peuples de l'aurore,

et à qui pourtant on ferme la porte, apparemment parce qu'il aime trop le vin, ou peut-être parce qu'il n'est pas encore dieu ; car le grand-prêtre lui dit brusquement :

> . . . Téméraire, arrête,
> Ce laurier serait profané
> S'il avait couronné ta tête ;

et ce serait traiter un dieu avec peu de respect : quoi qu'il en soit, dieu ou non (car on n'en sait rien), Bacchus, qui croyait entrer de plain-pied, ainsi que Bélus, s'en va comme il était venu, et se contente de leur dire qu'il les *abandonne à la froide sagesse*, et qu'*il ne saurait les punir mieux*. Ce Bacchus qui, dans la fable, n'est pas un dieu fort endurant, l'est ici beaucoup plus que Bélus, qui disait aux dieux en s'en allant :

> . . . Je brave le tonnerre ;
> Je méprise ce temple et je hais les humains.
> J'embraserai de mes puissantes mains
> *Les tristes restes de la terre.*

Bacchus est de meilleure humeur ; il emmène son Érigone et ses Bacchantes en chantant :

> Parcourons la terre
> *Au gré de nos désirs.*

Au quatrième enfin, le héros de la pièce et de la fête, Trajan, annoncé ainsi par sa maîtresse Plautine :

Reviens, divin Trajan, vainqueur doux et terrible.
Le monde est mon rival, tous les cœurs sont à toi.

Il faut en excepter pourtant

Des Parthes terrassés *l'inexorable roi*,

qui s'arme contre Trajan avec *cinq rois qu'il a séduits*. Mais Trajan dit à Plautine :

Vous m'aimez, il suffit; rien ne m'est impossible.
Rien ne pourra me résister;

ce qui serait fort bien, s'il combattait pour Plautine, comme le Cid pour Chimène; mais comme personne ici n'en veut à Plautine, c'est faire du *divin Trajan* un héros très-mal à propos doucereux. Au reste, *rien ne résiste* en effet à un empereur romain si galant; car Plautine, qui, en le voyant partir pour la bataille, s'est écriée, *je meurs et je l'admire*, n'a que le temps de voir, tout en *mourant*, exécuter une contre-danse, et Trajan reparaît aussitôt avec les *cinq rois enchaînés*; et la Gloire, qui descend des airs pour le couronner, lui chante ces vers :

Plus d'un héros, plus d'un grand roi,
Jaloux en vain de sa mémoire,
Vola toujours après la gloire,
Et la gloire vole après toi;

ce qui fait un petit compliment *bien troussé*, comme dit M. de Pourceaugnac. Pour cette fois ce n'était pas *du beau Danchet* : vous avez vu que

son hymne au Soleil, dans Hésione, est autrement tourné. Le cinquième acte n'est autre chose qu'une fête dans le *Temple du Bonheur,* qui a remplacé celui de la Gloire ; et tous ces *temples*-là ne sont pas de la même architecture que celui de l'Amour dans *la Henriade,* ni même que celui du Goût : on ne retrouve ici rien de l'un ni de l'autre.

Ce qui est encore plus inconcevable, c'est que le style ne vaut pas mieux que le plan ; le peu que j'en ai déjà cité a pu vous en donner une première idée. La tête avait-elle tourné à Voltaire, depuis qu'il était à la cour, pour venir nous parler de *héros* et de *grands rois, jaloux en vain de leur mémoire ;* ce qui fait un contre-sens dans les termes, puisque assurément, si ce sont des *héros* et de *grands rois,* ils n'ont pas été *en vain jaloux de leur mémoire?* De pareilles fautes, et l'antithèse frivole des deux derniers vers, sont à peine concevables dans un écrivain tel que lui. Une Lidie qui invoque les Muses pour leur dire :

> O Muses ! soyez mon appui ;
> Secourez-moi contre moi-même.
> *Ne permettez pas* que j'aime
> Un roi *qui n'aime que lui.*

Je ne sais si jamais femme abandonnée s'est avisée d'implorer les *Muses* afin qu'elles *ne lui permettent pas d'aimer ;* tout au plus on le passerait à Sapho, qui ne l'aurait pas dit de cette manière. Et ce *roi qui n'aime que lui!* Quand cela serait

moins plat, qu'est-ce que cela fait aux *Muses ?* Un Bélus *porté par huit rois*, qui leur dit :

> Je veux que *votre orgueil seconde*
> *Les soins de ma grandeur.*
> La gloire en m'élevant au premier rang du monde,
> *Honore assez* votre malheur.

L'*orgueil de huit rois* qui *portent un trône*. Voilà l'*orgueil* bien logé ; et il *seconde les soins de la grandeur*, et *leur malheur* est *assez honoré* de *porter* Bélus ! Ces burlesques fanfaronnades, faites pour Arlequin *imperator romano*, sous la plume de Voltaire et sur le théâtre de Versailles ! Il fallut, à ce que j'imagine, tout le respect qui commandait alors [1] le silence aux spectacles de la cour, pour que cela ne fût pas sifflé et resifflé. Jamais d'ailleurs la flatterie n'eut moins d'art et d'esprit. C'est Louis XV que l'auteur voulait figurer dans Trajan ; c'est à lui qu'il voulait faire remporter le prix sur tous les rois, et la couronne que décerne la Gloire ; mais n'y avait-il pas de concurrence un peu plus glorieuse que celle de ce Bélus et de ce Bacchus, dont l'un n'est qu'une bête féroce, et l'autre ne chante que le vin ? Quelle rivalité et quel triomphe ! Je ne sais ce qu'en pensait le roi de France ;

[1] On permit depuis les battements de mains, et je crois qu'on eut tort. Les sifflets ne tardèrent pas à venir ; et l'on dut s'apercevoir, à la représentation du *Connétable*, d'*Azémire*, et de bien d'autres pièces, que cette liberté était une véritable indécence qui compromettait la dignité du lieu et des personnes.

mais quand Voltaire vint dire à son oreille, *Trajan est-il content?* le silence du roi fut une réponse qui marquait plus d'une sorte d'indulgence [1].

La critique eut beau jeu à s'égayer sur cet ouvrage et sur *la Princesse de Navarre*, et ne s'y épargna pas. Mais il faut voir de suite les autres opéra du même auteur, qui ne sont pas bons, il s'en faut, mais qui du moins ne sont pas aussi mauvais.

Il avait fait, dix ans auparavant, de longs et inutiles efforts pour faire jouer *Samson*, qu'il avait composé pour Rameau. Le sujet était mal choisi,

[1] Cette anecdote assez curieuse a été ridiculement défigurée, comme presque toutes celles qui regardent Voltaire. On a débité qu'en faisant cette question, *il tira le roi par la manche*, et que, le maréchal de Richelieu avertissant Voltaire, par le même geste, de l'indiscrétion qu'il se permettait, celui-ci lui répondit : *Vous me tirez bien par la mienne.* Il n'y a pas plus de vérité dans ce conte que de vraisemblance. Voltaire, quoique dès sa jeunesse on l'eût appelé *le familier des princes*, ne poussait pas les saillies jusque là ; il avait trop d'usage du monde pour être capable de ce grossier oubli de toutes les bienséances, qui l'aurait fait chasser de la cour. La vérité est (et j'en suis parfaitement sûr) qu'il vint, après le spectacle, à la loge du roi, qui était fort entourée, et que, se penchant jusqu'à l'oreille du maréchal, qui était derrière le roi, il lui dit assez haut pour que tout monde l'entendît : *Trajan est-il content?* Le maréchal ne répondit rien, et Louis XV, qu'on embarrassait aisément, laissa voir sur son visage son mécontentement de cette saillie poétique dont tout le monde fut également surpris et embarrassé, et qui courut aussitôt dans toute la salle, où l'on peut croire qu'elle fut plus excusée qu'approuvée.

et par lui-même fort peu susceptible d'intérêt ; mais l'auteur n'en tira pas même ce qu'il pouvait du moins fournir à la poésie lyrique. Ici le style n'est pas dépourvu de la noblesse du genre, mais ne s'élève pas à celle du sujet ; il est inégal et négligé, et l'on ne peut guère remarquer dans le dialogue que quelques jolis madrigaux. Samson dit à Dalila :

Ah ! s'il était une Vénus,
Si des amours cette reine charmante
Aux mortels en effet pouvait se présenter,
Je vous prendrais pour elle, et croirais la flatter.

DALILA.

Je pourrais de Vénus imiter la tendresse.
Heureux qui peut brûler des feux qu'elle a sentis !
Mais j'eusse aimé peut-être un autre qu'Adonis,
Si j'avais été la déesse.

Dalila, prêtresse de Vénus, peut parler sur ce ton de galanterie spirituelle ; mais n'est-elle pas un peu déplacée dans un guerrier hébreu tel que Samson, juge et chef d'Israël ? Voltaire, après toutes les disconvenances semblables dont ce rôle est plein, était-il bien en droit de reprocher à Fontenelle *le fard* de sa muse et le bel-esprit de ses bergers ? La pièce, d'ailleurs, n'offre jusqu'au dénouement qu'une seule situation, très-maladroitement empruntée d'Armide, puisque la copie est si prodigieusement inférieure à l'original. Quand Armide vient pour tuer Renaud endormi, on sait qu'elle est vivement ulcérée de ses mépris et des injures qu'elle en a reçues ; et son dépit, tout violent qu'il est, sa vengeance, quoique très-motivée, laissent entre-

voir pourtant un cœur très-capable de passer de la haine à l'amour ; c'est ce qui fait l'intérêt de la situation. Mais Dalila, dont il n'est pas question dans les deux premiers actes, ne paraît qu'au troisième, pour enchaîner avec des fleurs Samson endormi comme Renaud ; et l'amour subit qu'il lui inspire produit d'autant moins d'effet, qu'on sait que les prêtres philistins lui promettent de lui faire épouser Samson, si elle parvient à tirer de lui le secret de sa force. Tout ce petit complot n'est pas fort touchant ; et lorsque ensuite elle a couru révéler le secret qu'elle vient d'arracher, et qu'on nous apprend qu'elle s'est tuée de regret en voyant Samson au pouvoir de ses ennemis qui vont le faire périr, on s'intéresse fort peu à une femme qui s'est rendue l'instrument d'une perfidie qu'il était si facile de prévoir : il n'y a pas là trace d'invention ni d'intelligence de la scène. Le dialogue, et surtout les chœurs, offrent d'ailleurs une foule de mauvais vers ; et ici, quand l'expression n'est pas commune, elle est froidement recherchée :

Tendre Vénus, tout l'univers t'implore.
Tout n'est rien sans tes feux.

Tout n'est rien est de Rousseau, qui dit dans une de ses allégories, qu'avant la création *tout n'était rien ;* ce qui n'est pas bon, même là, la sécheresse des termes abstraits étant le contraire de la poésie dans les occasions où il s'agit de peindre ; mais ce qui est encore plus mauvais dans une invocation à

la Volupté, dont le ton doit être gracieux. Ailleurs Samson dit à Dalila :

Je ne quitte point vos appas
Pour le trône des rois, *pour ce grand esclavage ;*
Je les quitte pour les combats.

L'intonation la plus fausse, la discordance la plus aigre, ne fait pas, en musique, plus de mal à l'oreille, que n'en fait ici au goût et au bon sens cette emphase si ridiculement philosophique, ce *grand esclavage du trône,* dans le dialogue de deux amants qui se séparent, dans la bouche de Samson qui n'a rien de commun avec les rois, dans le langage de ces temps reculés qui doit en retracer la simplicité, dans une situation qui n'a pas le plus léger rapport avec le *trône* et son *grand esclavage :* toutes les sortes de contre-sens se rassemblent ici. C'est la pire espèce de fautes, au point que j'aime mieux l'extrême platitude des vers suivants qu'un guerrier adresse à la Volupté :

Tu nous *désarmes ;*
Nous rendons les armes.
L'horreur à ta voix *s'adoucit.*

L'horreur qui *s'adoucit* est un mince éloge de la Volupté ; mais ces deux vers absolument identiques : *Tu nous désarmes ; nous rendons les armes,* ne peuvent guère se comparer qu'à ces deux-ci de l'opéra d'*Orphée,* parodié de l'italien :

Pour l'objet qui m'enflamme
L'amour accroît ma flamme.

En revanche, en voici un qui rend avec la plus heureuse précision deux vers charmants du Tasse :

Armé, c'est le dieu Mars; désarmé, c'est l'Amour.

Il est vrai que ce qui convient parfaitement au jeune Renaud, à un guerrier de dix-huit ans, ne va pas aussi bien à Samson, que l'on se représente plutôt sous la figure d'Hercule que sous celle de l'Amour ; mais il ne s'agit que du vers français, qui rend supérieurement les deux vers italiens.

S'il y a beaucoup de mérite à traduire si bien le Tasse, il y en a aussi trop peu à faire deux vers d'opéra d'un beau vers de tragédie. Aman dit de Mardochée, dans Esther :

Sur quel roseau fragile a-t-il mis son appui ?

Le ton oriental de ce vers en fait la beauté. Le roi des Philistins dit à Samson :

Sur quel roseau fragile
A-t-il mis son espoir ?

Voilà un plagiat bien singulièrement déguisé.

Le prologue n'est pas meilleur que la pièce, ou même vaut encore moins, pour le fond comme pour les vers. C'est la Vertu qui vient se réconcilier avec la Volupté ; et cette réunion, qui ne saurait avoir lieu, même à l'opéra, est fort mal justifiée par ces vers que chante la Vertu :

Mère des plaisirs et des jeux,
Nécessaire aux mortels, et souvent trop *fatale* ;
Non je ne suis point ta rivale.

La Vertu ment ; la volupté qui est *nécessaire* aux mortels, et qui ne leur est point *fatale*, n'est point du tout celle avec qui la Vertu vient ici se raccommoder fort mal à propos. Cette Volupté vient de dire :

> Amours, Plaisirs, Jeux *séducteurs*,
> Que le loisir fit naître au sein de la *mollesse*,
> Répandez vos douces *erreurs* ;
> Versez dans tous les cœurs
> Votre charmante *ivresse*.

La vertu ne s'est jamais accordée ni avec la *mollesse*, ni avec les *erreurs*, ni avec la *séduction*, ni avec l'*ivresse*. Tout cela est faux, même dans un prologue d'opéra, et ce n'est point là le langage de la vertu. Celui des Amours était ici plus facile à conserver ; mais ils ne parlent pas non plus en bons vers :

> Jupiter n'est point heureux
> Par les coups de son tonnerre.

Je le crois ; mais cela est trop croyable pour être tourné en assertion.

> Le dieu qui préside au jour,
> Et qui ranime le monde,
> Ferait-il son *vaste tour*,
> S'il n'allait trouver l'Amour
> Qui l'attend au sein de l'onde?

Ce couplet et les suivants sont tout juste de la force d'Haguenier et de l'abbé Têtu ; mais ils ne

ressemblent pas à ceux que La Fontaine met dans la bouche de l'Amour [1]. Le seul endroit de tous les opéra de Voltaire qui rappelle la manière de Quinault, c'est ce morceau que chante Dalila :

Vénus dans nos climats souvent daigne se rendre;
C'est dans nos bois qu'on vient apprendre
De son culte charmant tous les secrets divins.
Ce fut près de cette onde, en ces riants jardins,
Que Vénus enchanta le plus beau des humains.
Alors tout fut heureux dans une paix profonde;
Tout l'univers aima dans le sein du loisir.
Vénus donnait au monde
L'exemple du plaisir.

Si ces vers sont beaucoup mieux faits que tous les autres, peut-être cela vient-il en partie de ce que la plupart sont de la mesure qui était la plus familière à l'auteur, celle de l'alexandrin; car une remarque qu'on ne peut s'empêcher de faire en lisant ses opéra, et même ses odes, c'est qu'il manquait presque entièrement, ou de la connaissance, ou de l'habitude des mesures lyriques. L'entente de ce genre de versification paraît lui être fort étrangère; ce mélange de différents mètres, dont Quinault, Rousseau et Racine, dans la poésie noble, comme La Fontaine dans le familier, ont tiré tant de beautés nouvelles, a été presque inconnu à l'oreille de Voltaire; du moins n'en trouve-t-on aucun usage, aucun effet dans ses

[1] Dans le roman de *Psyché*, il sont cités à l'article de La Fontaine.

opéra, où était leur place naturelle. On en peut conclure que, s'il était très-exercé dans la marche égale de l'alexandrin, du vers à quatre et à cinq pieds, il n'avait ni étudié ni approfondi les autres genres de notre versification, qui consistent surtout dans l'art des mesures entremêlées; et dans ceux même qu'il a le plus souvent et le mieux maniés, on voit que la nature et l'habitude suppléent chez lui à l'étude réfléchie, mais ne la remplacent pas toujours. C'est certainement une partie de l'art dans laquelle il a un caractère d'infériorité, surtout devant Racine, dont les chœurs en particulier sont au nombre des chefs-d'œuvre de notre poésie. Ceux de Voltaire, qui avait là une belle occasion de lutter, s'il en avait eu les moyens, sont à l'extrémité opposée. C'est l'amalgame le plus bizarrement fortuit de toutes les espèces de mesures, le plus dépourvu d'intention et de nombre, le plus éloigné de toute harmonie. Il semble avoir cru que des lignes inégales étaient des vers lyriques; et de plus, son expression alors n'est guère meilleure que ses constructions. Que ce fût un extrême abus d'une facilité habituelle, ou un mépris fort déraisonnable pour tout ce qui n'était pas tragédie ou épopée, ou ignorance réelle de ce qui a besoin d'être étudié comme toute autre chose, on ne peut nier au moins que ce ne soit un grand tort en poésie. Tant pis pour qui méprise, ou néglige, ou ignore ce qu'il est important d'apprendre et glorieux de pratiquer.

Un seul exemple peut servir de preuve à ce que

j'avance, tout ce que je pourrais citer étant de la même espèce :

Peuple, éveille-toi, romps tes *fers*,
Remonte à ta grandeur *première :*
Comme un jour Dieu du haut des *airs*
Rappellera les morts à la *lumière*,
Du sein de la *poussière*,
Et ranimera l'*univers*.
Peuple, éveille-toi, romps tes *fers*.

Après ces trois vers de quatre pieds, un vers de cinq, suivi d'un vers de trois, puis de deux autres vers de quatre, et cette comparaison qui coupe la phrase à la moitié, et cette monotonie de rimes presque consonnantes, quoique masculines et féminines ; c'est le chaos au lieu de l'harmonie. Pour expliquer plus au long les raisons techniques du mauvais effet de ces diverses mesures et de leur maladroit entrelacement, il faudrait donner ici une leçon élémentaire de la musique des vers, et ce serait s'étendre beaucoup trop pour d'autres que pour des élèves de l'art, dont on voudrait intéresser l'oreille pour la former. Chacun peut consulter ici la sienne, suivant ce qu'il en a ; mais comme ce morceau est visiblement imité, quoique bien malheureusement, de celui d'Esther, *Ton Dieu n'est plus irrité*, c'est une occasion, pour tout amateur un peu exercé, de relire ce beau chœur de Racine à côté de celui de Voltaire ; et il sentira dans l'un tout ce qui manque à l'autre. Je n'en citerai ici que les derniers vers, dont l'art est

si nouveau et si admirable, que je ne connais rien de pareil en notre langue :

Dieu, descends, et reviens habiter parmi nous.
Terre, frémis d'allégresse et de crainte;
Et vous, sous sa majesté sainte,
Cieux, abaissez-vous.

Sans parler de toutes les autres sortes de beautés, remarquons au moins quelque chose de l'artifice de la phrase harmonique, qui va sans cesse en décroissant du premier vers qui est de six pieds, au second qui est de cinq, au troisième qui est de quatre, au dernier enfin qui est de deux et demi, celui où *les cieux s'abaissent*, sans que jamais l'oreille sente ni saccade ni secousse, tant le rhythme est ménagé pour l'effet, et tant l'effet est sensible. Il ne fallait rien moins que toutes ces conditions pour que ces quatre mètres différents fussent entremêlés un à un sans être désagréables; car l'usage général, fondé sur l'étude de l'oreille, et que Voltaire ne semble pas avoir soupçonné, fait concorder telles ou telles espèces de vers, et discorder telles et telles autres. Ainsi le vers de quatre pieds, celui même de trois et demi, se marient fort bien avec celui de six, mais non pas celui de cinq, qui doit s'y mêler rarement, et presque jamais seul, c'est-à-dire à moins d'être soutenu par un autre vers de même mesure, sans quoi il déroute l'oreille, non-seulement à côté de l'alexandrin, mais avec tout autre vers. Racine en est très-sobre, et Voltaire le jette partout au ha-

sard, parce qu'il est aisé : Racine ne l'a guère placé tout seul que dans des occasions comme celle des quatre vers que je viens de citer, où il entrait dans le dessein particulier de sa phrase. Ailleurs il l'accouple quand il s'en sert, comme il fait dans cette belle prière du même chœur, commencée par trois vers de quatre pieds :

O Dieu que la gloire couronne,
Dieu que la lumière environne,
Qui voles sur l'aile des vents....

Il lui fallait au vers suivant une césure grave, un hémistiche de deux pieds pour *le trône* de Dieu, qui devait contraster avec *le vol sur l'aile des vents*, bien placé dans un petit vers; il a eu recours alors au vers de cinq pieds :

Et dont le trône est porté par les anges.

Mais comme l'oreille passe toujours avec peine du vers de quatre à celui de cinq, parce que l'un semble l'arrêter quand l'autre l'entraînait, le poëte musicien se repose tout de suite sur un second vers de même mesure :

Toi qui veux bien que de simples enfants
Avec eux chantent tes louanges :

et de cette manière il y a un repos suffisant pour suspendre la période. Il la reprend là par un vers de quatre pieds, d'où elle descend pour courir pendant cinq vers de trois pieds et demi :

Tu vois nos pressants dangers ;
Donne à ton nom la victoire ;
Ne souffre pas que tà gloire
Passe à des dieux étrangers.
Arme-toi, viens nous défendre....

La phrase va d'un pas égal et rapide, comme pour hâter le secours qu'elle demande ; mais le poëte la suspend de nouveau sur un pompeux alexandrin, parce qu'il veut faire un tableau en un seul vers :

Descends tel qu'autrefois la mer te vit descendre.

Quel vers ! il fait spectacle, et l'on dirait que *la mer* est là pour voir *descendre* Dieu. Ici le poëte est si haut, qu'il ne veut pas retomber trop vite sur le vers de quatre pieds ; il redescend donc par un vers de cinq, suivi d'un vers de trois :

Que les méchants apprennent aujourd'hui
A craindre ta colère ;

et il termine d'une manière également harmonieuse et pittoresque, par l'alliance naturelle de l'hexamètre et du tétramètre :

Qu'ils soient comme la poudre et la paille légère
Que le vent chasse devant lui.

La poudre et la paille, tout ce qu'il y a de plus léger ainsi rapproché, font courir pour ainsi dire l'alexandrin, tout grave qu'il est par lui-même, et le petit vers qui suit *chasse* aussi vite que *le vent*.

Cherchez un seul effet, une seule intention de cette espèce dans les vers de Voltaire, qui m'ont donné occasion de rappeler ceux-ci : l'oreille y est tiraillée en tous sens, sans savoir jamais ce qu'on lui veut, et cela seul me dispense de détailler en quoi ils pèchent par le technique. J'aime mieux, quand il s'agit de détail, appuyer sur le bon que sur le mauvais : j'aime mieux vous faire observer encore tout l'art de ce dernier vers des quatre que j'ai d'abord cités de Racine :

Cieux, abaissez-vous.

Cet art consiste dans la césure d'un demi-pied, *cieux*, qui nécessite un repos après lequel le vers descend majestueusement par deux mesures égales, *abaissez-vous*. Si le poëte eût employé trois pieds égaux, s'il eût mis *ô cieux, abaissez-vous*, le vers tombait et ne descendait pas ; il ressemblait mal à propos à ce beau vers d'*Iphigénie en Tauride* :

Et vous qui m'entendez, ô cieux ! écrasez-moi ;

et si le vers doit tomber ici comme la foudre, le vers de Racine devait descendre comme Dieu. Mais que de goût il fallait pour saisir cette nuance qui tient à une césure ! Qui croirait qu'il pût y avoir cette différence entre *cieux* et *ô cieux?* Croit-on aussi que l'on fasse de pareils vers sans le travail de la réflexion ? Non sans doute, et Boileau avait appris à Racine que cette étude est nécessaire même au grand talent : c'est elle qui conduit à la perfec-

tion, et c'est ce qui fait que Voltaire y est parvenu bien moins souvent que Racine. Que serait-ce si j'appliquais cette analyse aussi musicale que poétique à tous les vers de ce même chœur d'Esther? Mais c'en est bien assez pour que l'on dise : *Que de choses dans un vers!* et c'est ce que doit dire quiconque veut apprendre à en bien faire.

Le style est généralement plus soigné dans *Pandore,* non qu'il n'y ait encore bien des fautes et des faiblesses, mais elles sont moins choquantes, et dans les scènes entre Pandore et Prométhée il y a de l'esprit et de l'agrément. Quant à la machine du drame, elle n'est pas mieux construite que dans les autres opéra de l'auteur, qui n'a jamais su y mettre le moindre intérêt, lui qui dans ses tragédies en savait mettre assez pour couvrir beaucoup de défauts. Il a transporté ici l'aventure de Pygmalion amoureux d'une statue que Vénus anima. Pandore, dans la fable, était l'ouvrage de Vulcain, et fut douée par les dieux : dans la pièce de Voltaire, ce sont les Titans, enfants de la Nuit et ennemis du Ciel, qui conseillent à Prométhée d'aller en ravir le feu pour donner la vie à sa Pandore. On ne voit nullement quelle espèce d'intérêt peuvent prendre les Titans à Prométhée et à sa statue, encore moins pourquoi ils évoquent devant lui et appellent à son secours les divinités infernales. Toute cette fable des Titans est très-mal liée à celle de Prométhée, et n'est là que pour amener un enfer d'opéra, selon l'usage, et non pas selon les règles

de l'art, qui devaient être quelque chose pour Voltaire. Il met en scène le Chaos, les Parques, Némésis, etc.; étrange assortiment quand il s'agit d'animer les charmes de Pandore, qui sont sous les yeux des spectateurs. Aussi les monstres du Tartare, tout étonnés qu'on les ait appelés si mal à propos, disent fort naïvement :

Le ciel donne la vie, et nous donnons la mort.

Et tout en chantant et en dansant, ils ne parlent, selon leur coutume, que de tout bouleverser et de tout exterminer. Sur leur aveu, Prométhée leur dit : *Fuyez donc :* soit, mais il ne fallait pas les faire venir, et ils n'ont pas tort de le trouver fort extraordinaire. Prométhée alors s'envole en disant :

Sur les ailes des vents l'Amour m'enlève au ciel.

C'est ce qu'il fait souvent sur ce théâtre-là ; mais encore faut-il préparer sa venue, et c'est lui qu'il convenait d'intéresser à la passion et aux desseins de Prométhée, et non pas les démons. Prométhée reparaît auprès de sa Pandore qu'il vient d'animer dans l'entr'acte, avec le feu du ciel qu'il a ravi ; mais les Titans n'en continuent pas moins à faire cause commune avec lui, pour donner au quatrième acte le spectacle d'une gigantomachie ; ils escaladent les cieux, et sont foudroyés et ensevelis sous leurs montagnes, sans que tout ce vacarme ait le moindre rapport à Pandore. Jupiter, qui en est

amoureux, et qui aurait dû ici jouer un rôle beaucoup plus important que les Titans, enlève Pandore dans l'Olympe : mais le Destin paraît pour ordonner qu'elle soit rendue à son amant ; sur quoi Jupiter, forcé d'obéir au Destin, veut au moins, pour se venger :

. . . . Que ce jour commence
Le divorce éternel de la terre et des cieux,

et que tous les maux fondent sur la terre. Cette fiction, qui fait d'une jalousie de Jupiter l'origine du mal, n'est point de la mythologie, qui en cela, beaucoup plus raisonnable, et se traînant, quoique de fort loin et à travers mille erreurs, sur les traces de la vérité mal connue, qui a été partout la mère de la Fable, comme l'ont remarqué tous les vrais savants, a du moins attribué le mal à la faute de l'homme, et non pas au *père des hommes*, nom que les anciens donnaient à leur Jupiter, et qu'il dément fort étrangement dans la fiction de Voltaire. C'est Némésis qui est chargée de sa vengeance, et qui, sous les traits de Mercure, engage Pandore à ouvrir cette boîte fatale qu'elle a reçue de Jupiter avant de quitter l'Olympe. Prométhée, il est vrai, se défiant des présents d'un rival, exige d'elle qu'elle n'ouvre pas la boîte *avant son retour*. Mais s'il faut l'ouvrir, pourquoi ne l'ouvre-t-elle pas tout de suite devant lui ? Et s'il craint qu'elle ne l'ouvre, pourquoi la quitter ? Il en fallait au moins une raison un peu plus pressante et plus valable que celle

qu'il en donne. Pandore elle-même, inquiète et alarmée, Pandore, qui ouvre le cinquième acte avec sa boîte à la main, a beau lui dire :

Eh quoi ! vous me quittez, cher amant que j'adore !

PROMÉTHÉE.

Les Titans sont tombés ; plaignez leur sort affreux,
Je dois soulager leur chaîne.
Apprenons à la race humaine
A secourir les malheureux.

Ah ! voilà encore de la morale dans le goût du *grand esclavage*, et, s'il se peut encore, plus mal placée. Quoi ! tu as tout à craindre des vengeances d'un rival tel que Jupiter ; tu crains tout pour une amante, et pour une amante telle que Pandore, et pour toi-même ; tu n'as rien de plus pressé et de plus pressant que de rester auprès d'elle ; et tu la quittes pour *soulager* les Titans ! Et qu'est-ce que tu peux faire pour *soulager leur chaîne*, quand le Destin vient de prononcer leur condamnation éternelle, et qu'ils doivent *gémir à jamais sous leurs monts renversés ?* Quelle extravagance ! quel champ pour la parodie critique, si souvent exercée sur les folies de l'opéra ! Jamais elle n'en eut un plus beau qu'un départ si insensé, justifié par une maxime de philosophie adressée à *la race humaine*. Mais *Pandore* ne fut pas représentée, et ce fut une perte, au moins pour la parodie italienne.

Pandore a pourtant une meilleure excuse, pour manquer aux promesses qu'elle a faites à Prométhée, qu'il n'en a pour manquer à la fois à l'amour

et à la raison. Mercure se sert d'un moyen usé, il est vrai, dans les contes de fées, mais qui n'en est pas ici moins plausible; il assure Pandore qu'elle trouvera dans sa boîte le secret d'être toujours belle et de plaire toujours à son amant. On ne résiste pas à cela : la boîte est ouverte et le monde est bouleversé. Mais l'amour et l'espérance viennent tout consoler et tout réparer, excepté pourtant les fautes du poëte.

Le vice de sa versification antiharmonique dans les chœurs est encore ici le même, et peut fournir à la fois quelques exemples et quelques réflexions.

Accourez du centre du monde,
Rendez féconde
La terre qui m'a porté.
Animez la beauté.
Que votre pouvoir seconde
Mon heureuse témérité !

Ces deux vers de trois pieds et demi, entrelacés un à un avec un vers de deux pieds et un de trois, forment la plus odieuse cacophonie; et le dernier vers de quatre pieds, qui devait peindre vivement l'essor de la *témérité*, ne produit, avec ses quatre mesures égales, que la plus plate et la plus lourde chute. Joignez-y l'oubli de toute élégance dans des morceaux qui non-seulement la comportaient, mais l'exigeaient; et cet oubli est encore plus remarquable dans ce couplet de Prométhée, dont la marche est d'ailleurs la même :

O Jupiter! ô fureurs inhumaines!
Éternel persécuteur
De l'infortune créateur,
Tu sentiras toutes mes peines.
Je braverai ton pouvoir;
Ta foudre *épouvantable*
Sera moins effroyable
Que mon amour au désespoir.

En vérité, l'on ne pardonnerait pas de semblables vers à un commençant : la foudre *épouvantable* qui sera *moins effroyable !*..... Mais je ne m'arrête qu'à l'harmonie, et je ne puis comprendre où Voltaire avait pris ce goût pour le vers de trois pieds et demi, qui n'est presque jamais supportable après quelque autre que ce soit : les phrases de ses opéra en sont surchargées, et cela suffirait pour les rendre baroques à l'oreille. Proprement, ce vers n'est bon qu'en strophe, en couplet, où il court à intervalles égaux avec grâce, avec légèreté, avec vivacité et rapidité, comme dans l'ode *à la Veuve*, dans celle *sur la bataille de Péterwaradin*, dans celle *à Malherbe*, etc. :

Pouvait-elle mieux attendre
De ce pieux voyageur,
Qui, fuyant sa ville en cendre
Et le fer du Grec vengeur,
Chargé des dieux de Pergame,
Ravit son père à la flamme,
Tenant son fils par la main,
Sans prendre garde à sa femme
Qui se perdit en chemin?
. . . .

Bientôt de la Thessalie,
Par sa dépouille ennoblie,
Les champs en furent baignés,
Et du Céphise rapide
Son corps affreux et livide
Grossit les flots indignés, etc.

C'est ainsi que ce mètre a de l'effet quand il est redoublé et continu, quand il se sert d'accompagnement à lui-même : il prend alors un caractère ; mais il cloche, il est boiteux dès qu'il est seul à côté d'un autre, et cela vient de sa demi-mesure, qui ne peut cadrer à rien. Aussi rien n'est plus rare que de le trouver dans les chœurs de Racine ; et comme il était donné à cet homme-là de tirer parti de tout, je ne me rappelle ce vers chez lui que dans une occasion où il lui a ôté son inconvénient en y joignant un dessein. Il commence précisément ce chœur d'Esther, cité ci-dessus :

Ton Dieu n'est plus irrité;
Réjouis-toi, et sors de la poussière, etc.

En le plaçant le premier, le poëte a évité la discordance attachée à ce vers, et s'est servi de sa vivacité comme pour entonner un cantique de joie ; mais il passe tout de suite au grand vers, aux vers de trois, de quatre, de cinq, toujours artistement distribués, et celui-là ne reparaît plus : il semble que l'auteur ne l'ait trouvé de mise qu'une fois.

Samson et *Pandore* ne parurent jamais au théâtre, et la musique que Rameau avait faite pour le

premier lui servit depuis pour d'autres drames, et notamment pour *Zoroastre*, mauvais opéra de Cahuzac. Voltaire jeta les hauts cris sur la prohibition qui écartait *Samson* de la scène : il est probable qu'il en eût jeté d'autres, si la pièce eût été jouée. A l'égard de *Pandore*, pour laquelle il avait toute permission, elle fut d'abord mise en musique par Royer, fort médiocre compositeur ; et comme il mourut peu de temps après, la pièce fut mise à l'écart. Elle fut reprise depuis par un artiste beaucoup plus estimé, mais qui ne put parvenir à la faire recevoir, quoiqu'il ne manquât pas de crédit, ni même de titres à ce spectacle. C'était l'infortuné La Borde, ancien valet de chambre de Louis XV, qui joignait des talents aimables à toutes les qualités sociales, et qui ne pouvait guère échapper à la révolution française qui l'a moissonné. Enfin, quand Voltaire vint à Paris pour la dernière fois, en 1778, il allait tout disposer pour faire jouer sa *Pandore*, ainsi que quelques opéra comiques, car son plan était d'occuper les trois théâtres. Il apportait, de plus, un grand opéra en cinq actes, *les Rois pasteurs*, qui ont été imprimés avec ses autres productions posthumes, et qui, pour le fond et le style, sont encore bien au-dessous des opéra dont je viens de parler, si ce n'est qu'il y a ici le dessein particulier dans lequel il faisait depuis long-temps rentrer tous ses ouvrages en vers et en prose, celui de rendre les prêtres odieux. Les Mages de Memphis sont la copie des prêtres de Pluton dans *les Guèbres*, c'est-à-dire des oppresseurs, des assassins,

des bourreaux : je ne conçois pas comment ce canevas n'a pas encore tenté les musiciens *révolutionnaires*. Les Mages ont détrôné l'ancienne dynastie des rois d'Égypte, et Zélide, fille du dernier, s'est retirée auprès des pasteurs égyptiens, devenus soldats pour la défendre, sous les ordres du pasteur Tanis, son amant, et d'un guerrier nommé Phanor, rival de Tanis. Celui-ci descend d'Isis et d'Osiris, les premiers dieux du pays ; mais c'est un secret qu'il ignore, et qu'il n'apprend qu'à la fin de la pièce. Ces dieux lui ordonnent d'aller à Memphis, siége de la domination des Mages ; mais tandis qu'il perd son temps à faire célébrer dans le temple d'Osiris les fêtes de son mariage avec Zélide, dont il se croit assuré, Phanor la lui enlève et s'enfuit chez les Mages, avec qui ce rapt le réconcilie d'abord, jusqu'au moment où il demande pour sa récompense la main de cette princesse, que les Mages ont résolu de sacrifier sur leurs autels, comme le dernier reste du sang des rois leurs ennemis. Ils lui signifient cet arrêt, en ajoutant que c'est beaucoup si on lui pardonne à lui-même d'avoir fait la guerre aux Mages. Arrive à l'instant Tanis, non pas avec son armée, comme on pourrait s'y attendre.

Tous les miens m'ont suivi ; mais leurs secours sont lents,

dit-il à Zélide ; et en attendant, il vient tout seul s'offrir pour être sacrifié au lieu d'elle, comme si c'était la même chose pour les Mages, ou qu'ils dussent se faire quelque scrupule de les immoler tous

les deux. Phanor, qui n'est point aimé de Zélide, la sert du moins un peu mieux, et combat avec sa suite contre les troupes des Mages ; mais il est tué, et à l'ouverture du cinquième acte, Zélide et Tanis vont être sacrifiés sans défense ; car *à peine on voit de loin paraître les pasteurs*, cette *armée* dont on parle toujours, et qui ne se montre, à la fin de la pièce, que pour danser, quand tout est fini sans eux. Cependant Tanis est *sans alarmes ;* et lorsque Zélide s'en étonne (il y a de quoi), il lui répond qu'il vient d'apprendre qu'il descend d'Isis et d'Osiris, qu'à ce titre *la nature lui obéit,* et que les dieux *ont mis dans ses mains le tonnerre et la mort.* Vous jugez que, d'après cette assurance, qui nous arrive dès la première scène du cinquième acte, nous sommes aussi *sans alarmes* jusqu'à la fin, et tout aussi tranquilles que lui. Il ne s'agit plus que de voir comment il se servira *du tonnerre et de la mort.* On avait déjà vu, dans l'acte précédent, un effet miraculeux de la protection des dieux sur Zélide ; le glaive s'était dissous dans la main du sacrificateur quand il avait voulu la frapper ; mais les Mages ne se tiennent pas pour vaincus par ce prodige, et nous avons pour dénouement un grand combat de la magie contre les dieux. Les pontifes magiciens appellent d'abord les monstres d'Égypte pour dévorer les deux victimes ; mais Tanis appelle les traits inévitables d'Osiris, et les monstres sont percés de flèches. Alors les Mages font sortir de terre les *flammes étincelantes du brûlant Phlégéton ;* mais Tanis les fait éteindre par *des cascades*

d'eau. Otoës enfin, le grand-pontife, a recours au tonnerre ; mais c'est le plus mauvais parti qu'il pouvait prendre ; car Tanis ordonne au tonnerre de consumer tous les Mages, qui sont brûlés aussitôt sans qu'il en reste un seul. Le peuple, spectateur de ce combat de prodiges, tiré des *Mille et une Nuits* ; le peuple, qui avait dit d'abord,

O ciel ! dans ce combat, quel dieu sera vainqueur ?

se déclare, comme de raison, pour le plus fort, et s'écrie :

Ah ! les dieux de Tanis sont nos dieux légitimes.

Tanis, plus grand sorcier, ce me semble, que grand héros, épouse sa maîtresse, et *l'armée des pasteurs* arrive pour le ballet. Cet ouvrage est de l'auteur de *Zaïre*, de celui qui avait averti les poëtes, quarante ans auparavant, dans *le Temple du Goût*,

Que la froide et triste vieillesse
N'est faite que pour le bon sens.

Il est clair que l'auteur de cet opéra n'avait plus même *le bon sens de la vieillesse* [1]. Il ne laissait pas de soutenir encore le ton de la poésie familière de l'épître ou de la satire, mais non pas celui de la poésie noble. Les bergères de ses *Pasteurs* disaient

[1] Ses éditeurs posthumes paraissent croire, d'après sa correspondance, où *Osiris* est nommé, qu'il y travaillait vers 1732. Il se peut qu'il y ait pensé ; mais il n'est pas présumable qu'il ait pu écrire si mal dans le temps de sa force.

Doux bergers, si craints dans les alarmes,
Ne soyez soumis que par nos charmes.

Son héroïne Zélide disait à Phanor, pour justifier la préférence qu'elle donne à Tanis :

Je dois avouer que je l'aime....
Pardonnez à l'Amour; *il règne avec caprice.*

Voilà un amour héroïque bien décemment caractérisé. Un chœur de prêtres mages chantait :

Soyons inexorables.
N'épargnons pas le sang.
Que la beauté, l'âge et le rang
Nous rendent plus impitoyables.

Nous connaissions bien des chœurs de démons à l'opéra, mais celui-ci est dans un goût particulier : il est tout-à-fait *révolutionnaire*, c'est-à-dire atroce et plat. Il ressemble parfaitement aux *chants patriotiques du* 10 *août et du* 2 *septembre*, et c'est là qu'il pouvait être merveilleusement placé.

Du grand opéra, Voltaire voulut passer à l'opéra comique, qui lui avait souvent donné tant d'humeur, et il fit voir seulement qu'il n'entendait pas mieux l'un que l'autre. Les derniers éditeurs nous apprennent qu'il avait fait *le Baron d'Otrante* et *les deux Tonneaux* pour M. Grétry, lorsque ce musicien, devenu depuis si justement célèbre, passa par Ferney [1] en 1767, en venant de Chambéry à Paris.

1 Le fait est vrai : j'étais alors à Ferney, et l'on voulut

Il présenta d'abord *le Baron d'Otrante* aux comédiens italiens, qui le refusèrent; et ce refus (disent les éditeurs) *empêcha Voltaire de faire d'autres opéra comiques*. On va bientôt voir s'il y a quelque chose à regretter pour nous et à reprocher aux comédiens.

Voltaire, dans le *Baron d'Otrante*, a mis en scène un de ses contes, *l'Éducation d'un Prince*; mais il y a loin d'un conte à un drame, et ce qui peut passer dans l'un n'est pas toujours fait pour l'autre. Pour accommoder ce conte au théâtre, il eût fallu certainement mettre plus de décence dans le fond et les détails, plus de vraisemblance, et surtout plus d'intérêt; car il n'y a pas ici un seul personnage présenté de manière à en produire. Le baron est un nigaud de dix-huit ans, dont l'auteur a voulu faire le modèle d'un petit seigneur bien sot, bien vain, et bien mal élevé par des fripons et des complaisants, ennuyé autant qu'ennuyeux. Il est cependant aimé de sa cousine Irène, apparemment parce qu'il est baron; mais ce n'est pas assez, dans

aussi m'engager à faire quelques ouvrages pour M. Grétry. Je répondis que je ne me croyais point ce genre de talent, et ce n'était ni fausse modestie ni mépris pour le genre. J'ai toujours trouvé très-déplacé cet air de dédain qu'on affecte souvent pour des genres où l'on ne réussirait pas, sous prétexte qu'on en sait traiter de supérieurs. Ce n'est pas ici que qui peut le plus peut le moins. On doit être bien convaincu que chaque genre exige un tour d'esprit particulier. Celui de l'opéra comique n'est nullement méprisable; il a produit des ouvrages charmants. Mais très-réellement je ne m'y suis jamais cru propre, et jamais aussi je n'ai été tenté de m'y essayer.

un drame, pour nous intéresser à deux amants. L'objet d'un amour, qui est le nœud de la pièce, ne doit jamais être méprisable. Ce baron débite, dès la première scène, force sottises qui conviendraient fort bien à don Japhet, mais non pas à un jeune prince qui sera le héros du dénouement. Un corsaire turc, Abdala, surprend la ville d'Otrante, et met à la chaîne le seigneur du château et toute sa suite, sans que le petit souverain, à qui sa maîtresse vient déja de donner une leçon, montre du moins quelque instinct de courage et quelque envie de se défendre. Au contraire, il est plus poltron et plus effrayé que tous les autres; et quand il se voit enchaîné comme un galérien, il dit à sa maîtresse :

Irène, vous voyez si dans cette posture
Je fais, pour un baron, une noble figure.

Ces bouffonneries iraient fort bien au *marquis de Mascarille;* mais on n'a jamais imaginé de travestir en rôle de charge, en valet de comédie, celui qui, comme prince et comme amant, doit être le premier personnage de la pièce : cette caricature est le comble du mauvais goût. La cousine n'est pas une sotte : elle est même assez avisée pour dire au baron :

Allez, mon cher cousin, je me flatte, j'espère,
Si ce Turc est galant, de vous tirer d'affaire.

Il y aurait là de quoi faire évanouir un autre amant que le baron; mais il n'est pas plus inquiet de la

façon dont sa cousine *le tirera d'affaire* qu'il n'a été empressé à la défendre ; et lorsqu'à la fin, devenu, on ne sait comment ni pourquoi, un peu spadassin, il se prépare à surprendre à son tour le corsaire à table *tête à tête* avec la cousine, et même *sans domestiques*, comme on a soin de nous en avertir, il dit gaiement à ses amis, qui viennent comme lui on ne sait d'où :

. . . . Je cours quelque hasard
D'être un peu passé maître, et d'arriver trop tard.

C'est absolument le ton de *Fierenfat :*

Je suis.... j'ai vu.... je le suis.... j'ai mon fait.

Mais du moins ce Fierenfat, ce robin dont l'auteur a fait un Sganarelle, est un personnage dupé et haï dans la pièce, et le baron est aimé et triomphant. Au reste, si l'amant est fort résigné, l'amante est passablement effrontée. Le corsaire, tout corsaire qu'il est, doit être un peu surpris des avances excessivement décidées qu'elle lui fait de prime abord, et d'autant plus choquantes qu'elle n'en a nul besoin, même pour ses desseins, et qu'elle doit savoir ce qu'une femme sait toujours, que nul homme, pas même un corsaire, n'exige qu'on se jette à sa tête. Avec un peu de coquetterie, elle n'était pas moins sûre de son fait ; mais elle a tant de peur de manquer sa conquête, quoiqu'elle ait déjà reçu *le mouchoir*, qu'elle débute par demander à ce Turc *l'honneur de souper avec lui*, comme

si elle désespérait qu'on lui fît *l'honneur* de l'en prier. Elle a d'autant plus de tort, que le corsaire est assez bon homme, et s'annonce comme tel dès son arrivée ; il ne veut pas qu'on tue, *non ammazzar*, mais *qu'on enchaîne, qu'on boive* et *qu'on viole, incatenar, bever, violar.* C'est tout ce qu'on peut citer de plus décent de tout ce qu'il dit en jargon italien, qui est le langage de son rôle. Il n'est pas non plus difficile à tromper : il ne prend pas la plus légère précaution en pays ennemi, et ne songe qu'à son *souper tête à tête.* Quant à l'intrigue, le ressort en est, je crois, d'une espèce unique : on en peut juger par ces vers, où il est contenu en entier. C'est Irène qui, après avoir obtenu *l'honneur* de souper avec Abdala, lui dit :

Après tant de *bontés*, aurai-je encore l'audace
D'implorer *de mon Turc* une nouvelle grâce ?
. . . .
Seigneur, je suis baronne, et mon père autrefois
  Dans Otrante a donné des lois.
Il était connétable, ou *comte d'écurie*[1];
C'est une dignité que j'ai toujours chérie.
Mon cœur en est encor tellement occupé,
Que, si vous permettez que j'aille, avant soupé,
Commander un quart d'heure où commandait mon père,
C'est le plus grand plaisir que vous me puissiez faire.

Le Turc est un peu étonné de ce goût pour l'écurie, *avant soupé*, goût fort contraire à celui

[1] *Comes stabuli;* c'était en latin le titre du premier domestique des rois francs, d'où l'on a fait le nom français *connétable.* Il faut avouer que cette étymologie est ici bien placée !

qu'on a dans son pays pour les parfums. Il s'écrie : *Come! nella stalla? Comment! dans l'écurie?* Mais Irène insiste : *Oui, dans l'écurie;* et *le galant Turc* se contente de dire : « *La signora est* » *folle.* Les écuries sentent bien mauvais; il faudra » plus d'un flacon d'essence pour la nettoyer. » Mais il consent *galamment* à ce qu'elle souhaite, et chante un petit air italien, dont les premières paroles disent fort à propos : « Toute jeune fille » a là quelque fantaisie qui ressemble à la folie. » On pourrait bien dire que celle d'Irène ne ressemble à rien; mais le fin de cette fantaisie, c'est que le corsaire a fait tirer au sort, comme l'ancien duc de Mazarin, tous les emplois de sa maison, et que le lot du baron est d'être muletier. C'est donc dans l'écurie, et avec le baron muletier, que la cousine Irène arrange toute sa petite conspiration, tandis qu'en haut l'on prépare le souper. Quels sont les moyens de cette conspiration? Peu importe : c'est assez qu'au troisième acte on ait le plaisir de voir la favorite Irène près de son amant qui tient *une étrille à la main*, et riant comme une folle :

Votre malheur m'a fait pleurer;
Mais, en trompant ce Turc, que je fais soupirer,
Je suis prête à mourir de rire.

On ne l'a point vue *pleurer*, il s'en faut, ni *le Turc soupirer :* on ne lui en a pas donné le temps, quand il en aurait eu envie. Aussi le baron répond-il, avec un peu d'humeur :

Lorsque vous me voyez une étrille à la main,
Si vous riez, c'est de moi-même.

Mais, pour le consoler, elle lui dit, avec autant de tendresse que de bienséance :

Rien ne peut nous humilier ;
Et quand *mon tendre amant devient un muletier,*
Je l'en aime encor davantage.

Elle revole au rendez-vous, et, en s'asseyant, elle débute par ce couplet :

Ah ! quel plaisir
De boire *avec son corsaire !*
. . . .
Verse, verse, *mon bel amant,*
. . . .
Ah ! que tu verses tendrement, etc.

Il paraît qu'elle n'a qu'une chanson avec *son corsaire* comme avec *son muletier*. Mais le baron survient avec *ses vassaux armés*, et déclare au levanti patron que tous ses gens *sont à la chaîne* pendant qu'il s'amuse à boire ; et comme le baron n'est pas plus méchant qu'on ne l'a été avec lui, il veut bien rendre au Turc son vaisseau, à condition qu'il s'en ira sur-le-champ, tandis que le baron et sa cousine mangeront le souper.

S'il y a un peu moins d'indécence et de grossièreté dans *les deux Tonneaux*, il n'y a pas plus d'art ni de style. On me dispensera, je crois, d'en faire aucune analyse, et j'ai eu même quelque peine à

surmonter la répugnance que l'on sent naturellement à montrer ces honteuses éclipses d'un esprit supérieur. Mais il fallait faire voir ce qu'avait été Voltaire, non-seulement dans les genres où il a réussi, mais dans ceux qu'il a essayés sans succès : il en résulte, d'ailleurs, quelques instructions. C'est d'abord un avertissement de se garder de cette ambition très-mal entendue, que l'exemple de Voltaire a rendue trop commune parmi nous, de tenter tous les genres d'écrire, comme si la prétention donnait les moyens : elle ne fait au contraire que mettre en évidence un défaut de jugement joint à un défaut de talent. Ensuite ces opéra comiques confirment ce que tous les bons juges ont pensé de la gaieté de Voltaire, ce que vous en avez vu dans ses comédies, et ce que vous en verrez dans ses satires en vers et en prose. On a beaucoup vanté cette gaieté, surtout dans ses dernières années, à une époque où on lui accordait plus d'excuses à mesure qu'il en méritait moins. Son éloignement, son âge, et les progrès de la licence, qui suivent naturellement ceux de l'irréligion, peuvent seuls expliquer cette indulgence aveugle du public, peut-être aussi coupable que les excès de l'auteur. Ce n'était pas une apologie pour lui, mais une condamnation pour nous; et il était également extraordinaire, d'un côté, que l'on osât braver à ce point toutes les lois et toutes les bienséances, et, de l'autre, qu'on pût le souffrir et le tolérer, ou, ce qui est encore plus scandaleux, l'encourager et l'applaudir.

Voltaire eut de la gaieté sans doute, et ce fut un

des caractères de son esprit et de son talent ; mais c'est aussi celui qu'il a le plus corrompu et déshonoré par l'abus qu'il en a fait. Elle est généralement de bon goût dans ses poésies légères de son bon temps, quoique déjà quelquefois aux dépens de ce qu'il faut toujours respecter, la religion et les mœurs. Elle est la même dans la plupart de ses lettres ; dans ses premiers contes en prose, tels que *Memnon*, *Scarmentado*, *Babouc*, etc. ; dans une partie de ses contes en vers et de ses satires : mais elle est presque toujours de mauvais goût dans ses comédies, et va jusqu'à l'excès de l'impudence et à la plus révoltante grossièreté dans une partie de sa *Pucelle*, dans sa *Guerre de Genève*, et dans le plus grand nombre de ses pamphlets impies et satiriques. Quand on se permet tout pour faire rire, on n'est pas même le meilleur des bouffons, car le meilleur est encore celui garde quelque mesure. Voltaire n'en gardait plus aucune à mesure qu'il avançait en âge, et la faute était double, puisqu'il perdait toute retenue dans un âge qui l'enseigne à ceux-mêmes qui en avaient le moins. Rien n'est plus méprisable qu'un vieillard effronté : il avilit ce qui est fait pour le respect; mais les passions de Voltaire, au lieu de se modérer par le temps et la réflexion, s'aigrissaient dans la retraite et s'animaient par l'impunité. Ses amis en étaient quelquefois honteux et affligés, et ne pouvaient rien sur lui. Personne cependant n'avait mieux connu les bienséances sociales, qui étaient des lois dans le monde où il avait vécu, et dont l'observation importait à la considération per-

sonnelle. Il y avait appris le ton de la plus noble politesse, et s'en écarta peu dans la société : pourquoi l'oublia-t-il à ce point dans ses écrits? C'est qu'ici le respect des convenances tient à d'autres lois qui doivent être dans le cœur, aux lois morales, qui doivent conduire la plume de l'écrivain comme les actions de l'homme; et l'exemple de Voltaire nous apprend qu'on n'affiche pas le mépris et la haine de la religion sans perdre aussi le frein de la morale; ce n'est pas pour garder celui-ci qu'on brise l'autre, et il n'est que trop naturel de s'affranchir à la fois de tous les deux. Ici se représente à nous cette connexion, secrète, mais réelle, entre la religion et le talent, entre les mœurs et le goût, dont j'ai déjà parlé plus d'une fois, et qui ne saurait être trop recommandée. Lorsqu'on jettera les yeux sur ces innombrables libelles, où tout ce que les hommes regardent comme sacré est sans cesse foulé aux pieds, et qui ont ouvert comme une école de cynisme au milieu d'un peuple poli et dans un siècle éclairé; lorsqu'on avouera, en les lisant, que cet amas d'ordures et d'invectives, qui ne sont pas une débauche d'esprit passagère, mais le long débordement de trente ans de fureur et d'audace, a diffamé pour jamais, sous tous les rapports, la longue vieillesse d'un homme de génie, il faudra bien reconnaître aussi que cet avilissement sans exemple a été la suite et la punition d'une impiété effrénée, surtout si l'on se souvient qu'aucun des écrivains célèbres qui ont respecté la religion, aucun des grands hommes du dernier siècle, ni même du nôtre, ne s'est

jamais permis rien qui ressemblât de loin à des excès si continuels et si flétrissants.

Ces grosses plaisanteries de Voltaire, ces obscénités répandues partout dans ses ouvrages, attestent un profond dédain pour les mœurs. On voit que l'auteur se croit en droit de faire arme de tout; ce qui est le contraire de toute honnêteté. Il semble même avoir cru qu'il suffisait d'être licencieux pour être plaisant, et qu'en se passant de décence, on peut se passer d'esprit. Cette erreur est d'un homme qui n'a plus de principes sur rien; car d'autres hommes de talent dont la gaieté a été quelquefois trop libre, soit au théâtre, soit en poésie, se sont crus toujours obligés de broder avec plus ou moins d'art le voile qui doit couvrir la licence. Voltaire, en l'étalant à front découvert, s'est souvent même dispensé d'embellir au moins les formes de sa nudité, et c'est une triste exception.

Il n'y a aussi qu'une espèce de manie d'irréligion qui ait pu lui faire abjurer son goût naturel, au point de faire parler en ce genre toutes sortes de personnages comme il aurait parlé lui-même, et de donner son esprit à ceux qui étaient le moins faits pour l'avoir. C'est un Grégoire dans ses *deux Tonneaux*, un ivrogne, soi-disant prêtre de Bacchus, qui dit à une jeune fille :

Et respecte *les dieux et les cabaretiers*.

Ce rapprochement burlesque est bien de Voltaire, mais à coup sûr il n'est pas de Grégoire. Une autre jeune fille dit aussi fort lestement :

Et moi qui suis *un peu précoce*.

Il n'y a rien qui n'y paraisse dans la pièce ; mais tout le monde devait le dire, excepté elle.

La même méprise, si habituelle dans Voltaire, forme un des travestissements les plus maladroits de sa comédie héroïque, *la Princesse de Navarre*, par laquelle je finirai ces malheureuses excursions dans des genres qui paraissent lui avoir été si étrangers. On y trouve une Sanchette dont l'auteur a voulu et devait faire une jeune enfant très naïve dans l'involontaire expression d'une première inclination naissante, et telle à peu près que cette Victorine, l'un des rôles que Sedaine a dessinés avec le plus de naturel et de finesse. Voltaire, au contraire, n'a fait de Sanchette qu'une petite dévergondée, qui court pendant cinq actes après un jeune étranger arrivé de la veille, et ne montre qu'une prodigieuse impatience d'épouser. Elle débute par dire de cet étranger :

Avant-hier il vint, et je fus *transportée*
De son séduisant entretien ;
Hier il m'a beaucoup flattée ;
A présent il ne me dit rien.
Il court, ou je me trompe, après cette étrangère ;
Moi, *je cours après lui ;* tous mes pas sont perdus, etc.

Le rôle entier va en croissant sur le même ton : c'est, à quatorze ans, la Bélise de Molière. Quelle inconcevable disparate de donner à une enfant ingénue, mais innocente, l'amour d'une vieille

folle ! L'étrangère dont elle parle ici est l'héritière de Navarre, et l'étranger est un duc de Foix amoureux d'elle, qui d'abord a voulu l'enlever, et qui est venu, sous le nom d'Alamir, dans le même château où la princesse s'est retirée pour être à l'abri de ses poursuites. Il trompe très gratuitement cette pauvre Sanchette, dont un prince tel que lui, qui d'ailleurs se conduit en héros dans toute la pièce, devait respecter l'extrême jeunesse et la simplicité. Il lui fait accroire qu'il l'épousera, et que toutes les fêtes qu'il donne à Constance (c'est le nom de la princesse) sont en effet pour Sanchette ; moyen très-mal imaginé pour amener des fêtes qu'il fallait motiver tout autrement, moyen aussi peu vraisemblable que délicat, puisque dans toutes ces fêtes on ne célèbre que Constance. Il serait de plus impossible qu'on en donnât de semblables à Sanchette, et que son père, tout imbécille qu'il est, le souffrît. Ce père, qui s'appelle Morillo, nom du bouffon de nos anciennes pièces à spectacle, parle en effet le même langage, quoiqu'il soit baron et seigneur du château : tout le monde se moque de lui chez lui. Ce n'est point là le caractère des seigneurs espagnols, et l'étourderie de Sanchette ne ressemble pas davantage à la tendresse noble et fière des femmes d'Espagne, surtout dans le rang où Sanchette a été élevée. C'est pourtant de ces deux caricatures que l'auteur a prétendu tirer tout le comique de son drame héroïque, car la pièce est de ce genre froid et faux que lui-même a condamné dans *Don*

Sanche d'Aragon, quoique cette pièce soit peut-être la moins mauvaise de celles qu'on a voulu composer de ce mélange du noble et du plaisant, qui ne fera jamais un bon ensemble. L'auteur a beau dire dans son prologue :

> Souffrez le plaisant même, il faut de tout aux fêtes,
> Et toujours les héros ne sont pas sérieux.

Oui, mais ne mettez pas ensemble le sérieux de l'héroïsme et le plaisant de la comédie, encore moins la bouffonnerie. N'alliez pas la tragédie à la farce dans un même cadre ; cet alliage sera toujours désagréable. Mettez *de tout* dans vos *fêtes ;* mais que chaque chose soit à sa place dans une fête comme ailleurs; et lorsqu'on s'est corrigé de ce mauvais amalgame dès le dernier siècle, ne le faites pas reparaître dans le nôtre.

L'intrigue est tout ce qu'il y a de plus rebattu au théâtre et dans les romans : un héros que l'on hait sans le connaître, et qui se fait aimer sous un autre nom que le sien. Constance déteste le duc de Foix, parce qu'il a tenté de l'enlever, ce qui n'est pourtant pas le plus impardonnable des outrages ; et le duc de Foix s'en fait aimer en quelques heures sous le nom d'un simple gentilhomme, ce qui n'est pas trop fier pour une princesse espagnole. Tout finit par une reconnaissance et un mariage, et la princesse se charge de l'*établissement* de Sanchette, qui, toujours contente, pourvu qu'on la marie, dès ce moment ne se soucie non

plus d'Alamir que si elle ne l'avait jamais vu ; ce qui est encore très-peu naturel en soi-même, et mortellement froid au théâtre.

Le seul morceau où l'on retrouve Voltaire, dans tous ces spectacles de Versailles, c'est le prologue que prononçait le Soleil du haut de son char à l'ouverture de la fête, et qui commence par ce vers :

L'inventeur des beaux-arts, le dieu de la lumière, etc.

Le poëte se souvint ici qu'il faisait parler Apollon, et n'ayant que des vers à faire, il les fit tels que le dieu lui-même aurait pu les avouer : c'est l'esprit, la grâce, l'imagination, le coloris de Voltaire. Ce prologue d'environ quatre-vingts vers, parmi lesquels il y en a très-peu de faibles, est assez connu pour qu'il suffise de le rappeler : je n'en citerai que le dernier trait, qui fut alors répété partout, et qui était extrêmement ingénieux :

Je vais, ainsi que votre roi,
Recommencer mon cours pour le bonheur du monde.

SECTION IV.

De l'Opéra italien comparé au nôtre, et des changements que la nouvelle musique peut introduire à l'Opéra français.

La théorie des spectacles, dans leurs rapports avec les mœurs publiques et les circonstances locales, est beaucoup plus étendue qu'on ne l'ima-

gine, et n'est pas à beaucoup près renfermée tout entière dans les règles de la poétique. On a déjà pu apercevoir cette vérité dans ce qui a été dit en son lieu des théâtres anciens : je m'écarterais trop si je voulais la développer et l'approfondir. Mais selon la méthode que j'ai suivie, d'indiquer du moins à la réflexion ce qui n'est pas de l'objet immédiat de cet ouvrage, j'inviterai ceux qui veulent former leur jugement à ne pas considérer uniquement le génie des auteurs dans les productions théâtrales de chaque peuple, et à ne pas croire que l'incontestable supériorité de notre théâtre, dans tous les genres, appartienne seulement au talent dramatique, ni même qu'elle prouve dans les auteurs étrangers une infériorité d'esprit égale à celle des ouvrages. Ils n'ont pas eu les mêmes secours dans l'esprit public de leurs contemporains; et le leur a été nécessairement subordonné jusqu'à un certain point à ceux pour qui d'abord il fallait travailler, et dont le goût et le jugement étaient gouvernés par des opinions et des habitudes générales, qui n'ont point encore changé, et qui n'ont été que fort peu modifiées, même depuis que les principes de l'art ont été mieux connus, à mesure qu'il a été plus cultivé. Quoique les Anglais du temps de Charles II fussent déja loin de la grossièreté et du pédantisme qui régnaient au siècle de Shakespeare, quoique ceux d'aujourd'hui en soient encore bien plus éloignés, il n'en est pas moins demeuré le premier des poëtes dramatiques pour les Anglais en général, si l'on excepte un petit nombre de juges impartiaux,

qui, s'élevant au-dessus des préjugés de l'amour-propre national, conviennent que les pièces de Shakespeare ne peuvent raisonnablement soutenir le parallèle avec les chefs-d'œuvre des tragiques français. Mais pourquoi cette obstination du grand nombre contre une préférence qui n'est pas seulement reconnue en France, mais qui l'est de fait dans toute l'Europe? C'est qu'à Londres les spectacles sont essentiellement populaires, et que partout le goût du peuple est grossier [1]. Ce goût devient dominant, et entraîne plus ou moins les classes même supérieures, quand le peuple est riche, et même est une puissance politique, comme il l'est en Angleterre, le seul grand état de l'Europe moderne où il a pu l'être, par des raisons que tous les bons publicistes ont mises à la portée de tout homme instruit. Il ne faut donc pas s'étonner si l'on vit Pope lui-même, formé à l'école des anciens, et plein de goût dans ses écrits, s'aveugler dans sa critique, au point de transformer en beautés les plus grands défauts de Shakespeare; et dernièrement encore une Anglaise de beaucoup d'esprit, madame de Montaigu, a essayé de nous faire goûter ce qu'il y a de plus vicieux dans le poëte des Anglais. Ce titre sera toujours celui de Shakespeare, parce qu'au théâtre de Londres il est éminemment le poëte du peuple, dont il sut saisir et flatter tous les goûts, d'autant

[1] S'il faut excepter le peuple d'Athènes, et à quelques égards celui de Rome, quand les lettres grecques y furent connues : on a vu ailleurs les raisons qui séparent ces deux peuples de tous les autres.

plus aisément que c'étaient les siens propres, quoique d'ailleurs son génie naturel, qui n'était pas vulgaire, l'élevât quelquefois au niveau des plus grands esprits. Dénué d'éducation, et sans autres études que quelques lectures mal digérées, il s'égarait de bonne foi. Mais on peut croire qu'il n'en était pas de même de Lopez de Vega, qui osa faire sa profession de foi et la satire de ses admirateurs dans des vers très-curieux, traduits par Voltaire dans ses commentaires sur Corneille, et dont je ne citerai que celui-ci, qui dit tout ce qui est littéral :

> J'écris en insensé ; mais j'écris pour des fous.

On a traduit en Espagne, comme partout ailleurs, et l'on a même représenté à Madrid plusieurs de nos meilleures pièces, entre autres *Zaïre* [1] ; ce qui ne paraît pas avoir influé sur le système dramatique des Espagnols. On aime toujours les *autos sacramentales* dans ce pays où la dévotion, faisant partie des mœurs générales, n'est pas toujours éclairée, et se ressent de l'ignorance populaire, quoique la nation soit une des plus spirituelles de l'Europe. On s'y plaît aux objets de la religion, qui sont familiers et chers, sans examiner s'ils ne sont pas, sur la scène, plutôt profanés qu'édifiants. Dans la comédie, on

[1] Notez qu'elle fut donnée comme pièce originale, et que l'auteur se garda bien de dire qu'il traduisait Voltaire. La pièce s'appelait *Arlaïa*, et fut jouée il y a environ trente-cinq ans. J'étais alors à Ferney, et j'ai eu sous les yeux la pièce et la lettre de l'auteur espagnol à Voltaire.

aime toujours les intrigues de Caldéron, de Roxas, de Moretto et d'autres auteurs du même genre, et on les aimera tant qu'elles auront un rapport général avec les mœurs, même aux dépens de la vraisemblance des faits. Ces intrigues roulent presque toujours sur tous les moyens imaginables que l'amour peut inventer pour tromper la surveillance, et rien ne s'accorde mieux avec les idées habituelles d'un peuple qui réunit au même degré la galanterie et la jalousie. S'il paraît ne songer nullement à cette peinture des caractères et des ridicules de la société qui nous charme dans Molière et dans ceux qui ont suivi la même route, c'est que depuis des siècles la société n'a pas cessé d'être ce qu'elle était, à peu près uniforme; au dehors, grave, réservée, et même assez silencieuse, et au dedans tout entière occupée d'une seule affaire, la galanterie. Si la pompe de la représentation et des paroles lui plaît toujours dans la tragédie, même contre la nature et le bon sens, c'est que l'Espagnol est fastueux par caractère, surtout depuis que les mines du Pérou l'ont rendu possesseur de l'or du Nouveau-Monde, quoique sans le rendre plus riche au milieu de l'industrie du nôtre. De plus, il y a chez lui un fonds de grandeur qui se ressent de son ancien esprit de chevalerie, et qui, bon et louable en lui-même, n'est pas exempt d'exagération. La fierté castillane, compagne de la générosité, est passée en proverbe, et en Espagne le pauvre même est fier sans être ridicule.

Toutes ces causes réunies, où viennent se ratta-

cher toutes les habitudes qui en sont la suite, ont dû puissamment influer sur les compositions dramatiques, et en arrêter les progrès en Espagne et en Angleterre, précisément au point où l'art se trouvait d'accord avec le caractère national; et il est tout simple que l'un soit resté jusqu'ici à peu près au niveau de l'autre. S'il n'en a pas été de même en France, si elle est parvenue jusqu'à servir de modèle après avoir été long-temps très-médiocre imitatrice, à qui en a-t-elle obligation? Aux anciens d'abord, comme nous l'avons vu dans les différents articles où il a été question des études de Port-Royal et de nos deux premiers classiques, Racine et Despréaux. Mais ce n'est pas moi qui oublierai ou dissimulerai une autre cause peut-être encore plus puissante : c'est surtout devant l'ingratitude que j'aime à invoquer la reconnaissance, et c'est devant le mensonge dominant qu'il faut faire parler plus haut la vérité. C'est l'esprit social perfectionné sous un règne créateur, c'est la législation des bienséances de tout genre, qui, s'étendant de la cour de Louis XIV à toutes les classes de citoyens bien élevés, et passant de la société dans les écrits par une marche naturelle et infaillible, a le plus contribué à la perfection de tous les arts, devenus les jouissances des hommes instruits; et aucun de ces arts n'en a profité plus que l'art dramatique. L'espèce de liberté dont jouirent alors les femmes, et qu'elles n'avaient pas en d'autres pays; cette liberté sociale qui faisait un devoir de la décence, parce que l'une et l'autre tenaient au même

principe, à la noblesse des sentiments et à la politesse des manières, lien réciproque des deux sexes quand ils sont rapprochés, donna une teinte particulière et nouvelle au langage, aux mœurs et aux ouvrages. Il ne fut plus question de l'art de tromper, qui est un besoin de la servitude : il fut question de l'art de plaire, qui est un besoin de l'amour-propre, et dès lors le bon goût devint une chose importante. S'y conformer en tout fut un mérite : le blesser fut un ridicule, un tort, et même un danger : de là, pour un homme qui savait observer, comme Molière, la comédie de caractère et de mœurs ; et l'excellent esprit de Louis XIV l'y encourageait, au point de lui dénoncer lui-même tous les genres de travers qui contrastaient encore autour de lui avec ces nobles bienséances dont il était le modèle, et qui devinrent bientôt le ton général de sa cour : de là, dans les tragédies de Racine, dans les opéra de Quinault, dans les poésies de Boileau, en un mot, dans tous les genres de composition, ce tact des convenances que tout le monde étudiait avec plus ou moins de succès, mais dont les arbitres, dans les deux sexes, étaient à Versailles, où l'homme le plus à la mode, Vardes, disait si ingénieusement, à son retour d'un long exil : *Sire, quand on est loin de votre majesté, on n'est pas seulement malheureux, on devient encore ridicule.*

Enfin, nous eûmes peu à peu ce que n'avaient point eu les anciens : nous fûmes le seul peuple de l'Europe qui eut des spectacles de tous les jours ; et ce plaisir habituel, né de ce même esprit de société

qui tend toujours à la réunion des deux sexes, en joignant à leur attrait mutuel le charme des arts, qui l'augmente, dut mettre le sceau à cette perfection du théâtre, en nous rendant plus difficiles et plus éclairés sur des jouissances continuelles. D'ailleurs, elles ne furent long-temps à la portée que de leurs juges naturels, les classes de la société qui ont le plus de moyens d'éducation et d'instruction. C'était un préservatif très-précieux contre la corruption du théâtre, et nous verrons bientôt jusqu'où elle a été et devait aller, quand le Gouvernement commit la faute capitale de permettre pour le peuple ce qu'on a nommé *les petits spectacles ;* ce qui ne fut que le premier poison dont la multitude fut abreuvée, et ce qui prépara la grande contagion révolutionnaire qui, pendant dix ans, a presque tout infecté. C'est au moment où cette peste commence enfin à s'affaiblir qu'il est permis d'en indiquer au moins l'origine et les symptômes. Un des moindres maux qu'elle ait produits a été la dégradation de la scène française : et comme la révolution l'a fait encore descendre, dans ces derniers temps, jusqu'à un excès de ridicule, d'impudence et d'horreur, inconnu jusqu'ici à tous les peuples, et dont heureusement elle paraît prête à se relever [1], tout ce qui concerne cette époque, dont nous sortons, rentre dans le tableau de la *littérature révolutionnaire*, qui doit nous fournir un article à part, à la fin de cet ouvrage. Il convient de séparer entièrement ce morceau de tout ce qui compose d'ailleurs l'histoire

[1] Ceci a été écrit depuis le 18 *brumaire*.

des lettres et des arts de l'esprit, puisque cette époque inouie ne sera jamais citée, dans les annales du monde, que comme une affreuse et nouvelle épidémie tombée sur l'espèce humaine en France, et au dix-huitième siècle.

En appliquant ici cet examen des rapports généraux du théâtre avec les mœurs des nations, examen qu'on peut appeler, ce me semble, la philosophie de la critique, et qui sert d'ailleurs à ménager des repos et des intervalles dans les analyses particulières, on comprendra les raisons de la différence qui jusqu'ici a toujours été à peu près la même entre l'opéra italien et le nôtre, et qui me ramène au sujet dont nous nous occupons. On peut dire que les progrès du mélodrame ont été partagés entre les Italiens et nous, selon la nature de chacun des deux peuples : ils ont perfectionné la musique, et nous le drame. N'ayant point proprement de théâtre tragique, ils doivent avoir peu d'idée du plaisir que peuvent donner pendant deux ou trois heures les émotions purement dramatiques, prolongées par une illusion continue, et qui nous ont été si familières et si chères, à remonter même avant Corneille, c'est-à-dire dans l'espace de plus de cent cinquante ans. La bonne tragédie, chez les modernes, est originaire de la France, et nous en avions le goût avant même qu'il fût éclairé, comme on le voit par les succès de Tristan et de Mairet. Il n'était encore qu'un instinct lorsqu'on jouissait avec transport de la *Sophonisbe* de l'un, et de la *Mariamne* de l'autre. A dater du *Cid*, ce

goût devint une passion toujours plus vive, et en même temps plus raffinée. Chez les Italiens, c'est la musique qui est indigène : c'est un fruit du terroir, et ils ont tout prodigué pour en faire prospérer la culture. Ils semblent naturellement musiciens, quand on voit avec quel enthousiasme ils entendent la musique ; et comme ils ont appris dès long-temps à la connaître et à la goûter, il en résulte deux effets naturels : le goût exercé devient sévère, et ils ne souffrent guère la musique médiocre ; un sentiment vif s'épuise bientôt, et il leur faut chaque année de la musique nouvelle. C'est peut-être aussi par la même raison qu'ils se soucient peu d'écouter de la musique pendant toute une soirée : il n'y a point d'émotion de trois heures, à moins qu'elle ne soit toute de l'âme, et l'oreille est au moins pour la moitié dans le plaisir que fait la musique à ceux qui l'aiment passionnément. L'oreille des Italiens est très-sensible, et c'est pour cela même qu'elle ne s'arrête guère qu'à quelques morceaux supérieurs, dans le cours d'un spectacle beaucoup plus long que le nôtre : ces morceaux les jettent dans une espèce d'ivresse, et leurs sens ont besoin de se reposer.

Vous reconnaissez les influences du climat et les habitudes qu'il nécessite, dans la manière dont les Italiens assistent à leur opéra. On se visite, on fait la conversation, on joue dans les loges, on y collationne, on sort et on rentre, comme si l'on était chez soi. Sédentaires presque toute la journée, le soir est pour les Italiens l'heure de l'action et du

mouvement ; et les distractions sont un besoin dans un spectacle de cinq à six heures. L'attention ne revient qu'avec l'attente du plaisir, quand il s'agit d'entendre l'*aria*, et le *virtuose*, et la cantatrice. Est-il étonnant que, d'après ces dispositions universelles, on n'ait eu qu'un mauvais opéra avec de belle musique? Cela doit arriver quand on est passionné pour l'une, et qu'on se soucie peu de l'autre. Voltaire a dit que la musique, chez les Italiens, avait tué la tragédie, et il a dit vrai : ce n'est pourtant pas faute de talents poétiques que l'opéra italien est resté si imparfait ; un peuple qui peut se glorifier d'un Métastase ne saurait dire que, s'il s'attache exclusivement à la musique, c'est que les paroles sont mauvaises. Il ne peut s'en prendre qu'à lui de l'irrégularité des poëmes, devenue presque loi par l'obligation de multiplier les intrigues pour placer les chanteurs. Mais malgré tous les vices de l'ensemble, un peuple spirituel et instruit ne pouvait pas méconnaître le génie du poëte dans l'intérêt des situations et dans la beauté du dialogue et du style, qui ont fait la réputation de Métastase. Cependant c'est à la cour de Vienne, et non pas dans sa patrie, que ce célèbre écrivain a trouvé des récompenses et des honneurs ; et en Italie un bon compositeur gagne plus à lui seul que vingt auteurs de paroles, et un chanteur habile plus que tous les musiciens et tous les poëtes. On sait de plus (et l'exemple est de tous les jours) qu'il n'y a ni scène, ni situation qu'on ne sacrifie, sans le moindre scrupule, pour faire place à un air demandé ou bien à

un *virtuose* à la mode. C'est ainsi qu'on ne manque jamais de bons musiciens ni de bons chanteurs; mais si par hasard on a un poëte, c'est la nature qui l'appelle d'autorité, et ce sont les étrangers qui lui donnent sa place.

Honos alit artes [1]. Autant les arts qui sont proprement de l'esprit ont été peu prisés en Italie, autant ils ont été honorés en France; et ce qui était un objet d'indifférence chez les uns était, chez les autres, un des premiers intérêts de la société. Le Français, plus actif à raison d'un climat moins chaud, plus affectionné aux jouissances, et surtout aux prétentions de l'esprit, à raison d'une vanité démesurée qui de tout temps a été son attribut, le Français est capable de tout quitter, de tout souffrir, pour le seul plaisir d'avoir vu la nouveauté quelconque, et pour user de son droit de juge. C'est ce qu'on voyait tous les jours dans le temps de la littérature; car on peut appeler ainsi le temps où elle était une puissance sociale, comme on appellera le temps de l'ignorance celui où elle a été, pendant dix ans, une puissance universelle. Cette excessive avidité des choses de l'esprit devait donc donner une singulière importance à la classe des auteurs, pour peu qu'ils ne fussent pas absolument dépourvus de toute faculté. L'ambition de faire courir et parler tout Paris devait alors devenir plus commune; et si elle ne pouvait jamais faire qu'un petit nombre d'adeptes, elle devait produire une foule d'aspi-

[1] La gloire est l'aliment des arts.

rants. Les amateurs, les prôneurs [1], les protecteurs en titre, durent aussi avoir leur part de cette existence d'opinion, aussi frêle, il est vrai, et aussi passagère que l'opinion même, mais qui ne laissait pas de nuire, puisqu'elle n'était qu'un abus de l'amour général pour les arts, comme l'envie est l'abus de l'émulation; et en retraçant les avantages, je ne dois pas omettre les inconvénients. Mais enfin, de toutes ces controverses agitées sans cesse et en tous sens dans les cercles et les soupers, de l'intérêt général, et même de l'esprit de parti qu'on portait dans ces questions, devaient résulter en total quelques progrès dans ces arts dont on avait fait une si grande affaire, celle de l'amour-propre et du plaisir : ce dernier était pour le spectacle ou le cabinet, l'autre pour le monde. Ainsi, depuis Corneille et Racine jusqu'à Voltaire et Crébillon, et depuis la querelle sur Homère et les anciens jusqu'à celle des *drames* modernes, tout a été parti et cabale en son temps; et les arts et les artistes ont eu en France leurs factions, leurs combats, leurs champions, en concurrence, et avec d'autant plus de fracas, qu'on savait, dans les derniers temps, que, si le champ de bataille était à Paris, l'Europe entière était spectatrice. Combien de fois une tragédie de Voltaire,

[1] Ce n'est pas ici le lieu de peindre en détail cette espèce d'existence, qui n'a jamais pu être une que dans un monde tel que celui de Paris, depuis ceux qui se faisaient les caudataires d'un *philosophe*, pour avoir un nom, jusqu'à ceux qui se faisaient *prôneurs* en titre d'office d'un acteur ou d'une actrice, pour avoir à dîner.

un opéra de Rameau, ont-ils partagé la capitale et divisé les sociétés! Combien de fois un début a-t-il mis la discorde au parterre et dans les loges! Que la raison ait le droit de rire un peu de ce grand bruit pour peu de chose, et de tant d'animosité pour des amusements, il n'en est pas moins certain que l'art en a profité, et que notre opéra (pour en revenir à notre objet) allait toujours se perfectionnant dans toutes ses parties, tandis que celui d'Italie n'a pas suivi à beaucoup près les progrès de sa musique. Les nôtres, au contraire, bien marqués dans tout le reste, dans la danse, dans les décorations, dans le costume, ont été lents et pénibles dans la musique seule, dont l'Italie nous donna les premières leçons, quand le spectacle de l'opéra s'établit en France, sous les auspices de Mazarin.

Quoique [1] la science et l'art aient prodigieusement avancé depuis Lulli, il ne faut pas croire que ce fût un homme sans génie : il en avait beaucoup, pour le temps où il vivait, et les meilleurs juges du nôtre en cette partie ont reconnu son mérite et les services qu'il avait rendus à la musique, soit dans la composition, soit dans l'exécution. De moitié avec Quinault, il fut le fondateur de notre spectacle lyrique; et si nous n'avons suivi que fort tard les pas que fit ensuite la musique dans le pays d'où Lulli nous l'avait apportée, s'il fut encore notre seul modèle jusqu'à Rameau, et soutint même assez

[1] Un morceau *sur la musique théâtrale*, imprimé dans le quatrième volume des OEuvres de l'auteur (1778), est fondu en substance dans cet article.

long-temps la concurrence avec lui, l'on peut assigner les causes de ce retard, d'ailleurs remarquable en lui-même chez un peuple qui, fort peu inventeur, il faut l'avouer, est du moins assez prompt, et souvent fort heureux dans l'imitation, au point de surpasser quelquefois ceux qui l'ont devancé.

Le chant des scènes de Lulli était une espèce de déclamation notée, comme doit l'être naturellement ce qu'on appelle récitatif. Le sien était en général bien adapté à notre prosodie française et à notre tour de phrase, si l'on en excepte nos *e* muets, qu'il ne sut pas éluder, ni lui ni personne, jusqu'à ces derniers temps, où ce procédé de l'art est devenu familier à nos bons compositeurs. A cela près, cette entente de notre idiome et de notre accent était certainement une preuve de goût dans un étranger. Il relevait le récit de ses scènes par quelques airs assez agréables dans leur simplicité, qui les rendait faciles à retenir, et propres à devenir vaudevilles ; ce qui était encore quelque chose pour les Français. La fortune de ses opéra, qui nous étonne aujourd'hui, ne fut réellement que ce qu'elle devait être dans un temps où l'on ne connaissait nulle part rien de meilleur. C'étaient en quelque sorte des fêtes triomphales, que l'usage des prologues semblait dédier à la gloire de Louis XIV, long-temps le premier intérêt et le premier sentiment des Français, et qui sera toujours nationale. Ces opéra durent même se soutenir après lui par l'habitude et la tradition, l'oreille étant, de tous les sens, le plus docile à l'accoutumance et le plus rebelle à la nou-

veauté. Le pouvoir des souvenirs agissait sous tous les rapports, et les vieillards se plaisaient aux airs que Beaumavielle leur avait appris dans leur jeunesse, et que Thévenard enseignait à leurs enfants. Ce n'est pas que l'on n'eût déjà commencé à sentir quelque ennui à ce spectacle, tout pompeux qu'il était; mais on ne l'avouait guère, et La Bruyère, qui osa le dénoncer comme ennuyeux, produisit presque le même scandale que de nos jours J. J. Rousseau, quand il imprima que nous n'avions point de musique, ce qui était alors à peu près vrai, et que nous ne pouvions pas en avoir, ce qui n'était que ridicule; mais il était de la destinée de Rousseau, ou d'exagérer le vrai, ou de mettre le faux à côté. Au reste, ce paradoxe était de fort peu de conséquence, et c'est peut-être pour cela même qu'il devait d'abord exciter le soulèvement, et même la persécution, dans celui de tous les pays où l'on se passionnait le plus pour les petites choses, à mesure qu'on devenait plus indifférent pour les grandes. On sait, il est vrai, que le fanatisme de l'opinion, même en matière légère, n'est étranger à aucun des peuples assez heureux pour que les plaisirs publics soient leur plus grande affaire : mais il y a des degrés dans tout; et comme dans ce fanatisme il entre beaucoup de vanité, il peut passer pour une maladie endémique dans une nation qui, dès le temps d'Ammien Marcellin, passait pour *démesurément vaine.*

Il fallait une nouvelle musique pour que l'on en vînt à examiner celle qu'on avait ou qu'on croyait

avoir, et pour se demander enfin quelle était la raison de cet ennui qui régnait de plus en plus à l'opéra, surtout pour ceux qui avaient passé l'âge d'y aller chercher autre chose qu'un spectacle. La musique des *Bouffons*, qui vinrent à Paris en 1751, fit connaître à l'oreille un plaisir tout nouveau; cette richesse, cette variété d'expression, étaient bien le contraste des effets ordinaires du grand opéra; mais ce n'en était pas encore la condamnation formelle. La disparité des genres fournissait une défense ou une excuse aux derniers partisans de la musique française, qu'assurément on ne pouvait pas appeler *les derniers des Romains*. Cependant cette facilité des Italiens à exprimer tout en chant dans le familier et le gracieux, sans retomber sans cesse dans les mêmes formes de phrase, et sans faire toujours le même bruit, pouvait déjà faire naître l'idée d'une composition semblable dans le noble et le pathétique, proportion gardée de la différence des genres; car pourquoi la musique, art si fécond et si puissant, ne pourrait-elle pas varier ses moyens dans un genre comme dans un autre? C'est précisément ce qu'elle faisait à cette même époque, et dans l'Italie, et dans les contrées de l'Europe où l'opéra italien était adopté; mais c'est aussi ce qu'on ignorait communément en France, ou ce qu'on négligeait, ou ce qu'on repoussait. Il n'était plus guère possible de se dissimuler que le chant de nos opéra, sans être dénué de nombre, ni même d'intention juste, n'en était pas moins, au bout d'un quart d'heure, d'une fastidieuse monotonie,

par la répétition continuelle d'un petit nombre de phrases, tellement uniformes dans leurs constructions et dans leurs désinences, que l'oreille les devinait avant de les entendre, et que, les airs de danse exceptés, presque tout le reste semblait dire à l'oreille à peu près la même chose. A l'uniformité du dessein se joignait celle des ornements, dont les ports de voix et surtout l'éternelle cadence faisaient tous les frais; et la pauvreté des accompagnements était d'autant plus étrange, que les instruments, étant en plus grand nombre, ne faisaient guère qu'un plus grand bruit, jusqu'à Rameau, qui fut réformateur en cette partie, comme dans celle des chœurs et des ballets. Il créa véritablement l'orchestre français, y mit de l'accord et de la précision, et l'accoutuma, quoique avec beaucoup de peine et de temps, à exécuter des parties bien plus savantes et plus variées que tout ce que l'on connaissait en France jusque là, et avec un ensemble et une fidélité qu'on n'avait pas encore su atteindre dans ce qu'il y avait de plus simple et de plus aisé.

Le génie de ce savant harmoniste soutenait donc l'ancien édifice avec quelques embellissements nouveaux, d'abord au milieu des contradictions [1], bientôt après au milieu des applau-

[1] Le poëte Rousseau ne voyait dans Rameau qu'un *distillateur d'accords baroques*, et renvoyait aux *Iroques ses opéra bourrus;* ce qui prouve qu'en ce genre il jugeait la musique comme il faisait les paroles; mais d'ailleurs il n'était ici que l'écho des nombreux détracteurs de Rameau. On se souvient

dissements. Ses chœurs sont encore admirés, et ses airs de danse sont connus partout. Il eut aussi plus d'expression que Lulli dans le dialogue des scènes et dans le récitatif obligé des monologues, comme on le voit particulièrement dans *Castor* et *Dardanus*. Mais son chant, quoiqu'un peu plus varié que celui de Lulli, ne sortait pas encore généralement du même cercle de moyens et d'effets, dont nous ne pouvions sortir que par la marche de la scène italienne, par l'*aria*, où le poëte, employant les mesures lyriques, ouvre au compositeur le champ de l'éloquence musicale. Pour arriver jusque là, il fallait que l'exemple, plus fort que la leçon, nous vînt encore de l'Italie, et assujettît à la fois le poëte et le musicien. Mais la réforme devait passer par un autre théâtre, avant de franchir les barrières où se retranchait le grand opéra avec sa dignité et son ennui. Ce ne fut pas cette fois la tragédie qui fut perfectionnée

encore de cette épigramme, qui était apparemment de quelque mauvais violon de l'opéra :

Si le difficile est le beau,
C'est un grand homme que Rameau;
Mais si le beau, par aventure,
N'était que la simple nature,
Le petit homme que Rameau!

Ainsi on lui reprochait ce qui lui faisait le plus d'honneur, son harmonie, qui n'était *difficile* que pour l'ignorance; et l'on ne disait encore rien de la faiblesse de son chant, aujourd'hui universellement avouée, depuis que l'art a été mieux connu. Combien d'exemples nous apprennent inutilement à nous défier des jugements du jour et à attendre ceux du temps!

la première, comme dans le siècle dernier, où Molière ne vint qu'après Corneille. La musique théâtrale fit parmi nous ses premiers essais à la foire, et s'établit à l'opéra comique avant d'animer la tragédie chantée.

Ce théâtre forain, qui datait à peu près du temps de la régence, avait repris une grande faveur sous la direction de Monnet, qui, vers 1750, se fit aider, comme son ancien prédécesseur Francisque, par quelques hommes d'esprit qui s'amusaient à faire jouer de petites pièces entremêlées d'airs vaudevilles et de couplets parodiés. Dauvergne, dans *les Troqueurs*, hasarda le premier et faible essai d'une musique nouvelle dans le goût des intermèdes italiens qu'on venait d'entendre à Paris, et dans le même moment où Favart en parodiait les airs au théâtre italien dans *Raton et Rosette*, et où Beaurans y transportait par le même moyen *la Serva Padrona* de Pergolèse (*la Servante maîtresse*), avec un succès prodigieux. *Les Troqueurs* en eurent aussi, mais ne se sont pas soutenus comme *le Peintre amoureux* de Duni, et d'autres pièces du même auteur, qui lui ont fait une juste réputation. *Le Savetier* et *le Maréchal* commençaient vers le même temps celle de Philidor, l'un des premiers et des plus heureux imitateurs de la musique italienne, dont il fut même assez souvent le plagiaire, comme bien d'autres qui ne s'en vantèrent pas plus que lui, depuis que le charme de cette musique eut engagé les gens de l'art à la chercher dans ses sources. Les succès de

Philidor l'enhardirent à tenter le premier, ce me semble, un grand opéra qui se rapprochait un peu de la manière des Italiens ; et les beautés, nouvelles pour nous, qu'il répandit sur le mauvais drame d'*Ernelinde,* lui ont fait beaucoup d'honneur. Le chœur, *Jurons sur ces glaives sanglants*, pouvait être comparé aux meilleurs de Rameau ; et l'air, *Né dans un camp, parmi les armes,* est, je crois, le premier des airs dramatiques, des airs de caractère et d'expression tragique qu'on ait chantés sur le théâtre de l'opéra avant Gluck.

Cependant la vogue qu'obtenait de plus en plus l'opéra comique, où l'on courait en foule, le tira bientôt de la Foire et des Boulevards, et on le réunit au spectacle, appelé assez improprement *Comédie italienne,* où l'on ne jouait plus guère que des pièces françaises, et qui tombait de jour en jour avec ses ballets, ses parodies, les froides comédies de Marivaux et de Voisenon, et malgré tout le talent de son Arlequin, talent qui n'est pas de nature à soutenir seul un spectacle à Paris, et ne suffit que pour la petite pièce. L'opéra comique, en changeant de scène, étendit beaucoup sa sphère, et varia ses productions sous les auspices de Favart, de Sedaine et de Monsigny. Le naturel heureux et original de ce célèbre musicien est encore aujourd'hui très-goûté dans toute l'Italie, où ses pièces sont souvent représentées. Ce genre de mélodrame acquit encore plus de lustre par les productions nombreuses et brillantes d'un artiste dont le génie

fécond, formé de bonne heure à la grande école des Italiens, parut supérieur dès son coup d'essai [1], et fait pour prendre tous les tons, hors celui de la tragédie, le seul qu'il n'ait pas heureusement essayé, tant il est vrai que dans les artistes, même dans ceux du premier rang, le talent a son caractère et ses bornes, et qu'il est donné à très-peu d'hommes de réunir éminemment la grâce et la force. *Le Tableau parlant*, l'un des premiers ouvrages de M. Grétry, est, je crois, ce que nous avons de plus voisin de Pergolèse, non pas tout-à-fait pour la richesse, mais pour l'esprit et les grâces du chant. C'est le véritable pendant de ce chef-d'œuvre fameux, *la Serva Padrona*, et peut-être encore celui de notre Pergolèse français, qui compte tant d'autres ouvrages d'un mérite supérieur. C'est pour lui qu'un académicien distingué en d'autres genres fit *Lucile*, *Sylvain*, *l'Ami de la Maison*, *Zémire et Azor*, pièces qui honorent également le poëte et le musicien, et dont le ton et l'intérêt étaient assez ennoblis et assez soutenus pour prouver enfin, malgré Rousseau, que notre langue n'était pas si peu musicale, qu'elle ne pût produire de beaux effets dans les mains d'un homme habile. Cette musique, qui savait émouvoir l'âme et plaire à l'oreille, aurait suffi pour résoudre le problème, s'il pouvait ici s'en offrir un; mais il est par soi-même assez évident qu'une langue qui n'est point trop chargée de consonnes, une langue dont la pro-

[1] *Le Huron.*

sodie n'est que faible et non pas dure, dont les éléments, quelquefois un peu sourds, ne sont jamais baroques, peut fort bien être relevée par tous les agréments de la mélodie, comme par ceux de la poésie, et s'embellir également du charme de ces deux arts. Ce n'est point cette langue qui avait manqué au génie musical; c'est le génie qui lui avait manqué à elle-même. Ces *e* muets dont on se plaignait tant, et où Voltaire ne voyait que des *eu, eu*, parce qu'on n'en avait guère fait autre chose, ne sont qu'un léger inconvénient que l'on fait disparaître en ne portant qu'une note sur la syllabe finale [1], et en évitant de terminer les phrases en rimes féminines comme l'expérience l'a fait voir. Aussi, après avoir beaucoup crié contre la nouvelle musique, on a fini par n'en vouloir plus d'autre. C'est un hommage que, dans tous les genres, le temps fait rendre à la vérité et au génie.

[1] L'auteur du *Devin du village* avait suivi ce procédé dans tous ses airs; mais pour citer des morceaux bien plus forts de musique, voyez cet air charmant du *Tableau parlant*,

Je suis jeune, je suis fille, etc.

où, sur six petits vers, il y en a quatre de féminins, sans qu'on s'en aperçoive jamais. Voyez cet admirable morceau de Roland :

O nuit! favorisez, etc.

Les rimes *onde*, *profonde*, *monde*, sont effacées toutes trois, parce que l'agrément musical est toujours sur la pénultième. Il est clair que, quand le musicien sait conformer sa phrase à ce que prescrit notre langue, cet épouvantail des *eu, eu* disparaît entièrement.

Mais il s'agissait d'introduire cette musique au grand opéra, et ce fut encore un étranger à qui la France eut cette obligation. Gluck avait senti, en homme de génie, que si la musique manquait trop souvent d'expression dans l'opéra français, celle qu'elle avait dans l'opéra italien était tout entière dans quelques airs, et indépendante de l'ensemble du drame. Il dut sentir d'autant mieux ce défaut, qu'au moment même où la bonne musique s'accréditait parmi nous, elle commençait à se corrompre, à quelques égards, en Italie. Le luxe est voisin de la richesse; et trop de complaisance pour des chanteurs et des cantatrices, dont l'organe se prêtait avec une étonnante facilité à tous les efforts et à tous les jeux dont la voix humaine est susceptible, avait plus d'une fois écarté les compositeurs, même les plus renommés, des principes établis par les premiers créateurs du beau chant. Ces frivoles triomphes du gosier, dont le champ naturel est dans les ballets et les fêtes qui n'ont pour objet que l'amusement de l'oreille et des yeux, avaient usurpé une place jusque dans la scène, où la musique doit toujours se conformer à la situation et au personnage; et l'on dégénérait ainsi de la noble et riche simplicité des modèles. Ceux mêmes qui les avaient donnés, les meilleurs maîtres depuis Pergolèse, cédaient quelquefois à la passion que montraient les Italiens pour ces tours de force qui paraissaient les merveilles du chant; mais jamais les tours de force ne sont les véritables merveilles de l'art, qui n'est pas la nature sans doute (quoiqu'on les ait si folle-

ment confondus dans les poétiques de nos jours); mais qui doit toujours la retracer en beau; et remarquez que les beautés de la nature ne ressemblent jamais à des efforts, parce qu'elle cache toujours son travail; et l'art doit faire de même. Les bons juges, toujours nombreux dans le pays de la musique, n'étaient pas les dupes de cette espèce de charlatanisme, qu'ils regardaient comme une dégradation d'un art imitateur; et l'un d'eux, Martini, alla même jusqu'à dire que la musique italienne était devenue effrontée (*sfacciata*). Mais une belle femme, quoique fardée, ne cesse pas d'être belle; il suffit, pour retrouver son teint, de lui ôter son fard. Gluck, familiarisé, comme tous les artistes allemands, avec la musique italienne, fit représenter à Rome l'*Orphée* de Calsabigi, drame faible, où la vraisemblance est quelquefois forcée [1], mais qui avait le mérite nouveau de l'unité d'action, et dont

[1] Si quelque chose peut faire voir combien l'on se rend peu difficile sur la vraisemblance dans un opéra, lorqu'on est ému par la musique, c'est la scène d'Orphée et d'Eurydice, et l'étrange querelle qu'ils ont ensemble. Autant le mouvement de curiosité et d'impatience amoureuse que Virgile donne à Orphée est naturel et intéressant, autant il est absurde qu'Eurydice s'avise de quereller Orphée, parce qu'il ne la regarde pas. Assurément elle ne doit avoir rien de plus pressé que de sortir des enfers; elle touche à ce moment décisif, et s'arrête avec l'obstination la plus folle, refusant de marcher jusqu'à ce que son amant la regarde, et se désespérant de n'être plus aimée. Quelle femme se croira donc aimée, si ce n'est pas celle qu'on vient chercher jusqu'aux enfers? De toutes les querelles d'amour, c'est bien la plus extravagante; mais le *duo* rachète tout.

le sujet est intéressant dans sa simplicité. Il réussit d'autant plus, que, de tous les opéra de Gluck, *Orphée* est celui où il a mis le plus de chant; et que sans égaler la mélodie des Piccini, des Sacchini, des Paesiello, etc., il s'en rapprochait beaucoup plus qu'il n'a fait depuis. Mais, ce qui n'appartenait qu'à lui seul, il donnait le premier exemple d'un mélodrame où la musique ne se séparait jamais de l'action, et où les paroles et le chant formaient d'un bout à l'autre un ensemble vraiment dramatique. Il fallut pourtant, pour accorder quelque chose à ce qu'on appelle la *bravoure*, faire chanter au théâtre un air de ce goût (à la fin du premier acte, *l'espoir renaît dans mon ame)*, un peu trop brillanté, mais excusable plus qu'ailleurs dans un moment de joie, et dans la bouche d'Orphée; et encore cet air n'était pas de Gluck.

Il s'aperçut bientôt que ce n'était pas en Italie que son plan de mélodrame (quoique ce fût bien le véritable) pouvait opérer une révolution. C'est en France qu'elle était attendue, et grâces à l'ennui, l'opéra était mûr pour la nouveauté : l'*Orphée* y eut bien un autre succès qu'en Italie. L'air de situation, *J'ai perdu mon Eurydice;* la romance, *Objet de mon amour*, et le duo, *Quels tourmens insupportables!* étaient certainement ce qu'on avait entendu de plus beau sur ce théâtre. L'air qu'Orphée chante aux démons, *Laissez-vous toucher par mes pleurs*, ne produisit pas un aussi grand effet, peut-être parce qu'on en attendait trop, et qu'on a plus aisément la mesure du sentiment, qui est com-

mune à tout le monde, que celle de l'imagination montée au merveilleux de la fable. Mais le *non* infernal, contrastant avec la plainte d'Orphée, le chœur du deuil autour du tombeau d'Eurydice, au premier acte, et le nom d'*Eurydice*, ce cri de l'amour et de la douleur si heureusement jeté dans les intervalles où il couvrait tout à lui seul, et le chœur des enfers, et même les airs de danse, tout avait un caractère d'illusion théâtrale qui jusque là manquait à ce spectacle.

Heureusement pour la révolution qui se préparait, Gluck avait fait précéder son *Orphée* d'*Iphigénie en Aulide*, le cadre dramatique le plus heureux peut-être qu'il soit possible de trouver pour tous les genres d'effet et de spectacle, et qui réussirait en pantomine comme en tragédie et en opéra. Celui-ci, resserré en trois actes, fort bien coupé pour la musique et la représentation, était le premier que l'on eût réduit aux formes de l'opéra italien, dans cette partie où la nature du mélodrame a été le mieux saisie, je veux dire dans ces airs de situation où se concentre tout l'intérêt de la scène, et qui sont le plus puissant moyen qu'ait la musique pour compenser dans un opéra, autant du moins qu'il est possible, l'éloquence des développements dans le dialogue tragique. Ce moyen fut ignoré de Quinault, qui ne pouvait donner à Lulli que ce que celui-ci demandait, et Lulli et la musique n'en étaient pas encore là. On dialoguait toujours en récitatif, et l'on se bornait à le couper de temps en temps par quelques quatrains, le plus

souvent tournés en madrigal, c'est-à-dire en pensée plus qu'en sentiment, et qui ne s'élevaient guère au-dessus du reste que par un chant mesuré ; en sorte que, loin d'ajouter à l'intérêt, ces petits airs y nuisaient souvent en se détachant de l'esprit de la scène pour montrer l'esprit du poëte. La Motte et les auteurs du même temps firent un bien plus fréquent usage de ces sortes de couplets, dont le plus grand mérite était de devenir vaudevilles. Rameau y mit un peu plus d'expression, quand les paroles le permirent, comme dans cette cavatine de *Dardanus,* si célèbre en son temps :

Arrachez de mon cœur un trait qui le déchire.
Je sens que ma faiblesse augmente chaque jour.
De ma faible raison rétablissez l'empire,
Et rendez-lui ses droits usurpés par l'amour.

L'air est une fort bonne déclamation notée : c'est de la belle musique française avec ses défauts, une lenteur monotone a des agréments déplacés.

Iphigénie en Aulide a paru généralement inférieure à *Orphée,* comme composition musicale : les paroles paraîtraient encore, à la lecture, au-dessous du médiocre, quand même elles ne seraient pas une faible et plate copie des belles scènes de Racine. Mais on convint qu'en total cet opéra, pour l'intérêt, le spectacle et l'accord de la musique et du drame, était ce que nous avions eu jusque là de meilleur. Ces deux ouvrages, *Iphigénie* et *Orphée*, fixèrent dès lors parmi nous le vrai système du drame lyrique ; on y trouvait la première idée de

cet effet théâtral dont le genre est susceptible; et les Français, sensibles surtout à ce mérite, prodiguèrent de justes applaudissements à l'artiste qui le premier avait su les attacher à l'action d'une tragédie chantée, autant du moins que le permet un spectacle dont les accessoires, en variant les plaisirs du spectateur, excluent nécessairement l'illusion soutenue, qui parmi nous ne peut appartenir qu'à la tragédie déclamée. Mais bientôt l'esprit français, si porté à l'extrême en tout, peut-être pour avoir l'air de s'approprier ce qui n'est pas à lui en exagérant ce qu'il n'a pas imaginé, toujours si sujet à la prétention d'enseigner aujourd'hui ce qu'il sait d'hier, et de régenter ceux qui le lui ont appris [1], se hâta de prononcer que la manière de Gluck était, dans toutes ses parties, le modèle unique de la perfection, et renvoya dans les concerts toute la musique de l'Italie. Cette décision, aussi étrange que précipitée, ne pouvait pas faire fortune en Europe, mais devait d'abord réussir beaucoup à Paris. Des hommes plus mesurés dans leurs jugements, et par cela même plus près de la raison, tiraient des succès de Gluck une autre induction qui me paraît, je l'avoue, beaucoup plus conforme, non-seulement à la vérité, dont bien des gens ne se soucient guère, mais à l'intérêt même des plaisirs publics, qui doit

[1] Il a porté cette même prétention dans la politique et la philosophie, comme on pourra le voir ailleurs; et c'est ce qui a produit des erreurs un peu plus sérieuses que celles dont il s'agit ici, mais provenant toujours de la même source, une exaltation d'amour-propre qui va jusqu'à la folie.

avoir naturellement plus de pouvoir. Ils disaient aux législateurs enthousiastes : « N'allez pas si vite ; prenez garde que cette nouvelle coupe d'opéra, si favorable à la musique et à l'effet, vous la tenez d'abord des Italiens eux-mêmes, quoiqu'ils n'aient pas su en tirer le même parti, par des raisons qui tiennent à leurs habitudes, et qui font véritablement de leur opéra un concert plutôt qu'un spectacle. Gluck vient de nous apprendre à se servir de cette même coupe, de manière à faire toujours marcher ensemble la musique et l'action : il a créé le vrai mélodrame, et c'est là sa gloire Mais ce qu'il a su faire du canevas, pourquoi ne voulez-vous pas qu'on puisse le faire des ornements, en les mettant à leur place et les réduisant à leur juste mesure ? Pourquoi ne ferait-on pas rentrer dans l'ensemble et dans la vérité dramatique cette mélodie si charmante et si expressive que les Italiens renferment dans leurs airs ? Gluck, en la prenant chez eux, est encore bien loin de les égaler : s'il s'en est rapproché dans son *Orphée*, il en est resté loin dans son *Iphigénie*, encore plus loin dans son *Alceste*, encore plus loin dans son *Armide* et son *Iphigénie en Tauride* ; et si vous persistez dans votre système, qui devient tous les jours plus exclusif, qu'arrivera-t-il ? Vous n'aurez obtenu que la moitié du mélodrame ; vous aurez un opéra dramatique où il ne manquera que du chant, comme les Italiens ont un opéra musical où il ne manque qu'une action. Et qui donc empêcherait de réunir l'un et l'autre ? C'est là véritablement la perfection, et de qui l'at-

tendre si ce n'est des grands musiciens que l'Italie possède et que l'Europe admire? Ce n'est pas le chant qui est contraire au drame, c'est l'abus du chant; et si les artistes qui excellent dans le chant n'ont été quelquefois jusqu'à l'abus que par condescendance pour des auditeurs italiens, assurément ils n'ont besoin que d'être avertis pour conformer leur talent au goût des spectateurs français, et ils feront des disciples pour le grand opéra, comme ils en ont fait pour l'opéra comique. »

Quoique cela ne fût que raisonnable, et que la raison fasse moins de bruit dans les cercles que l'esprit de parti, ce fut pourtant pour réaliser ce vœu des amateurs désintéressés qu'on engagea successivement les deux plus célèbres compositeurs d'Italie, Piccini et Sacchini, à venir à Paris, et à travailler sur des paroles françaises coupées à l'italienne. Le second n'arriva que quelques années plus tard, et ne vit que la fin de l'orage; mais Piccini l'essuya dans toute sa violence, qui n'est que risible aujourd'hui, mais qui fut alors scandaleuse. Le Gouvernement n'avait songé qu'au progrès de l'art et à la variété des plaisirs; mais la seule idée de susciter un rival à Gluck souleva toute cette idolâtrie française qui ne veut qu'une divinité à la fois, et ce fanatisme qui en est la suite et veut des sacriléges à poursuivre. Alors recommencèrent les querelles de musique, si furieuses du temps des *Bouffons*, et qui ne le furent pas moins de nos jours. Il faut avouer que les autres nations, qui n'avaient pas, au même degré que nous, à beaucoup près, la ma-

nie des controverses sur le goût, l'esprit et les arts, ont dû voir dans ces animosités publiques, portées si loin, à propos de l'opéra, et bouillantes pendant des années, un genre de folie particulier aux Français, et ont dû en conclure, non sans raison, que les hommes extrêmes dans les deux partis, au fond n'aimaient pas extrêmement la musique, puisqu'ils n'en voulaient absolument que d'un seul artiste, et non pas d'un autre; tandis que les Italiens, qui l'aiment véritablement, la reçoivent de toute main, pourvu qu'elle soit bonne; se passionnent au spectacle pour un beau morceau, de quelque part qu'il vienne; et, loin de se battre pour un musicien, n'en ont jamais trop à leur gré, et crient *bravo maestro* pour quiconque leur fait plaisir. La qualité d'étranger ne les empêcha nullement d'accueillir Gluck et son *Orphée;* et sans examiner si cette musique était allemande, italienne ou française, ils l'applaudirent parce qu'elle leur plaisait. L'auteur n'essuya pas le moindre dégoût de la part des bons musiciens du pays; au contraire, ils lui prodiguèrent les encouragements dans une carrière nouvelle qui s'ouvrait pour le talent, et dans laquelle ils ne redoutaient pas le sien. Mais voyez dans les *Mémoires* de M. Grétry tout ce qu'il eut à souffrir avant de faire recevoir son premier ouvrage, et combien de gens avaient envie de renvoyer *le Liégeois* dans son pays. Ce fut bien pis pour Piccini: il était ici décrié d'avance en raison de sa célébrité. Les panégyriques du musicien allemand n'étaient que des satires contre celui qui arrivait d'Italie. Il

avait travaillé, et avec un succès universellement reconnu, sur les opéra-tragédies de Métastase; mais dès qu'on sut qu'il voulait donner à Paris un opéra de Quinault, l'auteur de l'*Alessandro* et de tant d'autres chefs-d'œuvre chantés partout ne fut plus qu'un *musicien bouffe*. Il était sûr au moins qu'il avait réussi dans un genre comme dans l'autre; mais on ne voulait plus se souvenir que de *la Buona Figliola*, parodiée en français; et les journaux répétèrent le mot de l'abbé Arnaud, qui n'était pas un bon mot, mais une injure, que *c'était à Gluck de faire l'Orlando, et à Piccini l'Orlandino*. Cependant quand celui-ci eut donné son *Orlandino*, Gluck ne fut pas tenté d'essayer son *Orlando*.

Le succès de *Roland* fut complet : on ne résista pas au charme continu de cette mélodie aussi facile que savante, aussi douce qu'expressive. Mais ne pouvant attaquer la musique, le parti adverse se rejetait sur le drame. *Roland* passait depuis un siècle pour un de nos chefs-d'œuvre lyriques [1]; mais depuis l'*Iphigénie en Aulide* de Gluck, il semblait que l'opéra ne dût plus être autre chose que la tragédie. Grande erreur, que les ennemis de Piccini aimaient à propager, mais commune d'ailleurs, à une époque où l'on avait commencé à confondre

[1] Voltaire a cependant été trop loin (comme il lui arrive quelquefois), quand il a mis *Roland* à côté de nos belles tragédies. La distance est encore très-grande, et personne ne devait la sentir mieux que lui. Mais la contradiction l'emportait, et il exaltait trop ce que Boileau avait trop rabaissé.

tous les genres, ce qui est le sûr moyen de les gâter tous. L'abus des mots venait à l'appui, et en convenant que Piccini chantait bien, on disait que Gluck avait plus d'*effet*. C'était dire seulement que le drame tragique d'*Iphigénie en Aulide* produisait plus d'émotion que la pastorale héroïque de *Roland ;* et l'on sait qu'un opéra est susceptible de cette différence, en proportion de celle de ses sujets. Il n'était donc nullement juste de mesurer les facultés des deux musiciens sur une disparité d'*effet* qui tenait à celle des paroles. C'est sur ce rapport essentiel qu'il convenait de juger l'*effet* que chacun d'eux savait tirer de l'ouvrage qu'il avait entre les mains, et celui de *Roland* était ce qu'il devait être. L'amour d'Angélique et de Médor, exprimé dans un chant plein de grâce et de sentiment, produisait ces expressions tendres qui sont bien celles de la sensibilité, quand on ne la confond pas avec les passions violentes. Celles-ci ne pouvaient se montrer que dans la jalousie légitime et furieuse de Roland trahi : la force d'expression (et l'on ne parlait jamais d'autre chose) ne devait se montrer que dans le héros trompé, et non pas dans le berger sûr d'être aimé de sa maîtresse, même à l'instant de s'en séparer. Angélique lui dit :

Soyez heureux loin d'elle,
Mais ne l'oubliez pas.

Et Roland lit et entend de tous côtés :

Angélique a donné son cœur ;
Médor en est vainqueur.

Entre ces deux espèces de douleur, la distance est aussi grande qu'entre les situations. Aussi l'une doit attendrir, et l'autre effrayer; et c'est l'effet qu'avait très-bien distingué l'artiste dans les rôles de Médor et de Roland. C'est dans ce dernier qu'il fit voir que la musique pouvait avoir une expression forte sans cesser d'être mélodieuse, et qu'elle peut ébranler notre âme sans choquer notre oreille par ces cris odieux si fréquents dans *Armide*, et surtout dans *Alceste* et *Iphigénie en Tauride*, et que tous les amateurs reprochaient à la musique de Gluck. C'était précisément ce chant criard qui avait indisposé Rousseau et tous les étrangers contre la musique française. Quand il entendit *Iphigénie en Aulide* et *Orphée*, il dut croire que l'auteur nous corrigerait de l'*urlo francese* [1], et c'est ce qui en-

[1] « Plus la langue sera sourde, plus la musique sera « criarde », disait Rousseau en 1753. J'avoue que ce rapport est vrai en lui-même, et que notre langue est moins mélodieuse que celle des Italiens ; mais je ne crois nullement qu'elle soit sourde au point de se refuser à la musique non plus qu'à la poésie, et le contraire a été démontré quand nous avons eu de bons musiciens après avoir eu de bons poëtes. Quant à la *musique criarde*, je conviens encore qu'elle accuse dans les Français une certaine dureté d'oreille et un certain amour du bruit qu'on aperçoit généralement dans leur manière d'entendre et de juger la musique. Les musiciens et les chanteurs n'auraient pas tant prodigué les cris, s'ils n'avaient pas vu que les cris avaient de l'effet sur le public français : ils ont cru qu'il fallait frapper fort sur des oreilles dures ; et il est vrai qu'on eût dit souvent, au bruit du chant et des applaudissements mêlés ensemble, qu'il y avait une lutte établie entre les chanteurs et les auditeurs, à qui *crierait le plus bravement*.

traîna son suffrage. Mais dans ses compositions subséquentes, que Rousseau ne vit pas, Gluck porta jusqu'à l'excès ce fracas de voix, chargé encore de celui de son orchestre. Il parut avoir spéculé sur les oreilles françaises, qu'apparemment il reconnut un peu dures en musique, comme on les en a toujours accusées. Il est certain qu'on a vu mille fois les étrangers étonnés de ce goût de notre public pour ces cris aussi désagréables dans le chant que dans la déclamation. Ce sont bien plutôt ceux de la douleur physique que des affections de l'âme ; et quand même ce seraient quelquefois ceux des grandes afflictions, ceux du désespoir, il n'en faudrait pas moins les réduire à la mesure de l'art, qui n'admet rien d'extrême, parce que les extrêmes déplaisent, et que l'art doit toujours plaire. Je ne suis pas surpris que Traetta, témoin des acclamations de notre parterre de l'opéra, qui, toutes bruyantes qu'elles étaient, ne pouvaient couvrir la voix de l'actrice, se soit écrié : *Gli Francesi hanno le orecchie di corno : les Français ont des oreilles de corne.* Je ne prends pas à la lettre ce qui n'était que l'excès de l'humeur contre l'excès du mauvais goût ; mais je crois en effet (et, ce me semble, avec le plus grand nombre) que les Français n'ont pas l'oreille

C'est bravement crié, comme dit La Fontaine dans la fable de l'âne qui brait, et notre opéra peut avoir souvent mérité cet éloge. Mais les vrais talents ont toujours fait exception, et Jéliotte et mademoiselle Fel chantaient fort bien, avant même que nos compositeurs eussent appris à chanter. L'une avait eu un maître italien, et l'autre n'avait été instruit que par la nature.

aussi heureusement organisée pour la musique que la plupart des peuples leurs voisins. Je laisse d'ailleurs assez volontiers à chaque nation ce qui semble lui appartenir par excellence, la mélodie aux Italiens ; l'harmonie et les instruments aux Allemands, et l'art dramatique aux Français. *Non omnia possumus omnes.*

Ce n'est pas ainsi que raisonne l'esprit de parti, qui veut tout avoir à lui seul, ou donner tout à un seul. La faction *gluckiste* (et c'en était bien une) avait pressenti intérieurement que Gluck ne soutiendrait pas la concurrence avec Piccini pour le mérite du chant. On ne pouvait se dissimuler que le grand succès de ses deux premiers ouvrages, *Iphigénie* et *Orphée*, était dû principalement à cette coupe nouvelle et vraiment lyrique, à cette distribution des airs dramatiques, mêlés au dialogue et adaptés à la situation, qui donnaient à la musique un pouvoir qu'elle n'avait pas eu auparavant sur le théâtre de l'opéra. Mais ce plan, une fois connu parmi nous, était à la portée de tout le monde ; d'autres que Gluck pouvaient s'en servir comme lui, et même encore mieux, avec un talent supérieur au sien en mélodie ; et Piccini arrivait. L'on prit alors en musique le même parti qu'on avait pris quarante ans auparavant en littérature ; et cette conformité de marche dans les hérésies de goût, est une de ces choses que je me suis engagé à observer toujours, parce qu'elle caractérise un siècle qui semble avoir pris à tâche d'épuiser les travers de l'esprit hu-

main. Vous avez vu que les *inventeurs* du drame en prose étaient tout simplement des gens qui ne savaient pas faire de vers, et il ne leur en fallut pas davantage pour établir que parler en vers au théâtre était une chose *contre nature.* C'est ainsi que vers le même temps on prétendait anéantir toutes les règles de l'art, comme n'étant que *les entraves du génie;* pitoyables ressources de l'amour-propre, qui érigeait l'impuissance en système, et la stérilité en modèle. On fit à peu près de même pour la musique de théâtre, que l'on voulait concentrer tout entière dans le talent de Gluck. Il fut décidé, non pas précisément qu'il ne fallait pas d'airs dans un opéra, car il en avait fait lui-même, et quelque fois de beaux; mais de peur qu'on n'en fît de plus beaux, une nouvelle poétique répandue partout nous apprit qu'on pouvait s'en passer; que c'était même le mieux, toujours à cause de *la nature,* qui ne veut pas qu'on chante si bien dans la passion; que c'était à Gluck à opérer cette dernière révolution; et qu'avec son harmonie, son expression et sa marche rapide, on aurait, non-seulement le meilleur opéra possible, mais la véritable tragédie chantée, la tragédie grecque, *la douleur antique, que lui seul avait retrouvée* [1]. On allait plus loin (car en législation nouvelle il n'y a pas de raison pour s'arrê-

[1] C'est à propos d'*Alceste* que l'abbé Arnaud avait fait cette phrase, sur quoi l'on dit que *la douleur antique n'était pas le plaisir moderne;* ce qui, à mon avis, était vrai d'*Alceste,* mais non pas d'Orphée.

ter); on annonçait, apparemment pour nous charmer davantage, que ce nouveau genre de spectacle ferait tomber la tragédie déclamée. Rien de mieux arrangé, comme on voit, au moins dans les vues du parti : on écartait ainsi l'importune comparaison de la musique italienne, reléguée désormais à l'opéra comique. Gluck demeurait seul dans sa gloire et dans l'entière possession de l'opéra; et, le théâtre français rejeté comme par grâce au second rang, il ne nous restait plus qu'un spectacle et un homme, l'opéra et Gluck, et après lui, comme de raison, les ministres de son culte. Voilà les prétentions, les prédictions, les rêveries qui furent débitées, imprimées partout : voilà jusqu'où peuvent aller les puérilités de cette espèce d'ambition qui régnait dans la sphère étourdissante des sociétés de Paris, où chacun voulait avoir la première place; et je laisse de côté les intrigues des coulisses et de l'antichambre, le scandale des inimitiés sans motif et des libelles sans pudeur. Ceux qui connaissent Paris, et qui se rappellent ce qu'il était alors, peuvent attester si j'exagère en rien. L'un disait tout haut : *Pour moi, je ne salue pas un homme qui n'aime pas Gluck.* Un autre, citant fort à propos une phrase de Cicéron, *ne concevait pas comment on avait figure humaine* quand on ne regardait pas la musique de Gluck comme la plus belle possible. Un académicien, justement considéré pour ses talents en plus d'un genre (Marmontel), était chaque jour en butte aux pamphlets satiriques et aux

épigrammes les plus grossières et les plus virulentes [1] de la part de ses propres confrères, sans avoir eu d'autre tort que d'énoncer son avis avec la plus décente modération, et de travailler pour Piccini; et le sage Turgot, qui avait les oreilles fatiguées de ces querelles, dont personne ne se souciait moins que lui, disait fort bien : *Je conçois qu'on aime la musique de Gluck; mais il me paraît difficile d'aimer les gluckistes.*

Ce fut en conséquence de ce système d'exclusion qu'ils l'engagèrent à donner son *Armide* telle que Quinault l'avait faite, et à déroger pour cette fois à la méthode que lui-même avait suivie dans ses trois premiers ouvrages, et qu'il pouvait se glorifier d'avoir accréditée parmi nous. Mais cet essai n'eut pas tout le succès qu'on s'en était promis. Gluck n'eût pas de peine à faire mieux que Lulli, quand l'art avait un siècle de plus; il fit reconnaître son talent dans le chœur de la Haine; et le duo du cinquième acte, *Aimons-nous, tout nous y convie*, fut remarqué, par la douceur du chant amoureux qui rendait fidèlement l'esprit de la scène. Mais d'ailleurs, quoi-

1 Il est à remarquer qu'à cette époque, comme à celle des bouffons, tout ce qu'il y avait de célèbre en littérature tenait pour le chant italien; d'Alembert, Buffon, Saint-Lambert, la plus grande partie des académiciens. Mais Gluck avait pour lui le plus grand nombre à la cour et à la ville, et dans les lettres, ceux qu'on appelle amateurs. Il était venu le premier : si Piccini l'eût devancé, il aurait eu la même espèce de vogue; mais il trouva une mode tout récemment régnante, et c'était un terrible obstacle en France.

que *Armide* fût par elle-même le plus beau de nos drames lyriques, ce mérite et tous les agréments du spectacle, suffisants pour soutenir même la plus médiocre musique, ne purent empêcher qu'on ne retrouvât un peu de l'ennui de notre ancien opéra dans la pauvreté d'un récitatif éternel sur des paroles qu'une bonne déclamation aurait cent fois mieux fait valoir; et cette comparaison désavantageuse, sensible surtout pour ceux qui aiment les beaux vers, se présentait naturellement dans ce monologue que tout le monde sait par cœur: *Enfin il est en ma puissance*, etc. Une actrice qui le déclamerait bien y produirait le plus grand effet: il n'en avait aucun dans la musique de Gluck; et la scène de désespoir, *Le perfide Renaud me fuit*, n'en avait guère d'autre que celui des cris. C'est-là qu'on dut s'apercevoir combien il importait de ne pas priver la musique théâtrale de ses plus grands moyens, qui sont incontestablement dans les airs; et il fallait bien que Gluck lui-même en fût convaincu par l'expérience, car il ne réitéra pas une pareille tentative, et revint bien vite à la coupe musicale dans *Iphigénie en Tauride*. Ce sujet très-tragique, traité concuremment par les deux rivaux, Gluck et Piccini, leur réussit également, et ce fut pour les vrais amateurs un bon exemple que celui de cette concurrence faite pour nous accoutumer, comme les Italiens, à voir les mêmes pièces mises en musique par différents compositeurs: c'est autant de gagné pour l'art et pour les plaisirs du public; mais c'est aussi un nouveau champ pour les

passions et les cabales ; et les opéra de Gluck et de Piccini, d'un côté les deux *Iphigénies*, *Orphée*, *Armide*, *Alceste* ; de l'autre, *Roland*, *Atys*, *Iphigénie en Tauride* et *Didon*, attirant et occupant Paris tour à tour, il fallait voir, aux reprises de ces divers ouvrages, quel intérêt on mettait de part et d'autre au calcul des représentations et des recettes. On eût dit que les deux partis jouaient à la hausse et à la baisse, à l'opéra comme à la bourse. Il paraît que dans ce calcul, qui couvrait les feuilles des journaux, et dont le bulletin était lu aux soupers, les *gluckistes* avaient quelque avantage, car jamais ils n'étaient plus fiers que quand ils pouvaient renvoyer au caissier de l'opéra ; argument, il faut bien le dire, qui n'est point du tout victorieux, et qui même accuse le défaut de meilleures raisons. Qui ne sait combien de circonstances étrangères au mérite des ouvrages de théâtre, et particulièrement sur celui de l'opéra, peuvent faire jouer telle ou telle pièce plus ou moins de temps, et la faire suivre plus ou moins ? Jamais la raison et l'équité ne se régleront sur un genre de preuves avec lequel l'auteur de *Timocrate* aurait eu raison contre *Phèdre* et *Britannicus*. Sans doute le succès dans la nouveauté est un titre, et les deux musiciens l'ont obtenu ; mais il doit être confirmé par le temps : c'est le temps qui décide des productions des arts, et toujours d'après la voix des connaisseurs, qui finit par entraîner tout, au lieu que les passions du moment ne peuvent qu'échauffer ou refroidir, un peu plus ou un peu moins, une vo-

gue passagère qui n'est point du tout décisive. Sans cette juridiction du temps, surtout dans un art comme la musique, où nous n'avons été éclairés que fort tard, prenez garde que chacun aurait raison en sens inverse, d'après la caisse de l'opéra, Lulli contre Rameau, Rameau contre Gluck, puisque Lulli et Rameau pourraient se vanter d'avoir fait gagner bien plus d'argent qu'aucun de leurs successeurs. Cette conclusion serait pourtant très-fausse au tribunal de tous les musiciens de l'Europe, et même à celui des *gluckistes* : ils avaient donc tort de se retrancher si fièrement derrière le caissier de l'opéra. Il eût mieux valu soumettre la question à la connaissance et à l'intérêt de l'art, comme faisaient les défenseurs de la musique de Piccini, que de mettre l'amour-propre à la place de la bonne foi, la colère à la place de la discussion, et les chiffres à la place des raisonnements. Le mérite et le succès étaient prouvés des deux côtés, et, autant que je puis me le rappeler, les opéra de l'un comme ceux de l'autre furent généralement suivis et applaudis. De quel côté était le mieux? C'est ce que l'on peut encore chercher sans exclure le bon, car ce n'est pas ici que *le mieux est l'ennemi du bien.* Au reste, j'avoue que je n'ai pas fait le relevé des recettes : je me souviens seulement que, sur un de ces bordereaux de critique apportés à table, Piccini se trouva, une fois, moins grand homme que Gluck, de 755 liv. 10 s.

Le dernier ouvrage de Piccini, *Didon*, m'a paru réunir à peu près tout ce qu'on peut désirer dans

un opéra : ce fut le plus grand succès de cet illustre artiste, et c'est peut-être son chef-d'œuvre, au moins celui de ses opéra français. *Didon* pourrait être mieux écrite, je l'avoue, mais elle est très-bien composée dans l'esprit du genre, et pleine de l'intérêt qu'il comporte, celui d'une pitié attendrissante, qui, selon moi, vaut beaucoup mieux que cette horreur qu'on a beaucoup trop prodiguée depuis Gluck, et que la tragédie elle-même n'admet qu'avec tous les ménagements de l'art. Je ne connais rien de mieux conçu, rien de plus beau que la scène des apprêts de la mort de Didon, que ce désespoir tranquille et concentré qui garde son secret, même avec une sœur, et n'attend que le repos de la mort, tandis que des prêtres offrent un sacrifice aux mânes de Sichée, pour rendre à sa veuve la paix du cœur qu'elle a perdue. Tout cela est dans Virgile, je le sais; mais tout cela est de l'effet le plus théâtral tout ensemble et le plus musical. Qu'on se rappelle le chant de ce chœur religieux :

Dieu de l'oubli, dieu du repos,
Rends à Didon des jours paisibles;

et le silence effrayant qu'elle garde au milieu de cet appareil et de ce chant, à l'aspect du bûcher où l'on apporte les dépouilles d'Énée, et où elle est prête à monter. C'est là, ce me semble, que l'action et la musique se fortifient l'une par l'autre le plus heureusement qu'il est possible, et produisent l'émotion la plus pénétrante, sans que ni l'une ni

l'autre passe le but; c'est la vraie perfection du mélodrame. Aussi fut-elle vivement sentie, et pendant trente représentations de suite; ce qui consterna du moins une faction que l'on ne pouvait adoucir. Il est triste, et même honteux qu'un artiste étranger, qui nous apportait de nouveaux plaisirs, ait été si long-temps abreuvé de dégoûts par une cabale aussi savante qu'infatigable à nuire, et réduit enfin à quitter cette France, cette patrie des arts, qui l'avait appelé, et dont il a pu raconter les ingratitudes. Ses ennemis, qui ne pouvaient être que ceux du génie, triomphèrent de sa retraite, et l'on ne pouvait mieux prouver que ce n'était pas la musique qu'ils aimaient, mais leur opinion.

Il reste à examiner cette opinion en elle-même; et comme elle m'est aujourd'hui plus indifférente que jamais, je ne prendrais pas ce soin, si elle n'intéressait l'art dramatique, et par conséquent ne rentrait dans les objets que je dois discuter. Assurément il ne m'importe guère que l'on préfère Gluck à Piccini, ou Piccini à Gluck; et tenant fort peu à la chose, je tiens encore moins à mon avis. Mais on a déjà vu que le système des *gluckistes* tend directement à confondre l'opéra et la tragédie; et comme cette erreur est une conséquence immédiate de leur doctrine, et ne va pas à moins qu'à dénaturer les genres, il est de mon devoir de la combattre, comme je m'y suis engagé [1]; et ce qui autorise les détails où je suis entré ici sur la mu-

[1] A l'article *Opéra*, dans le siècle précédent.

sique, c'est que notre théâtre lyrique l'ayant réunie au drame, de faux principes sur cette alliance compromettent également les deux arts, et ne peuvent atteindre l'un sans influer sur l'autre. On a pu en voir la preuve dans la plupart des opéra qu'on nous a donnés depuis Gluck. L'empire de la mode paraît avoir subjugué des compositeurs d'un talent reconnu, et l'on ne voit pas que l'art et le spectacle y aient gagné. Sur ce point de fait, dont je ne me fais point juge, parce que je n'en ai pas été le témoin, je finirai par citer une autorité actuelle que personne ne récusera, et l'on verra qu'un des premiers hommes de l'art a confirmé tout ce que j'ai avancé dans cet article, et ce que j'avais déjà dit dans d'autres temps.

Voici donc en substance ce que disent nos adversaires :

« Le chant italien est contraire *à la nature* du « dialogue, à la marche des scènes et à l'ensemble « de l'action. Il n'est pas naturel de chanter de si « beaux airs pour exprimer des sentiments doulou- « reux et des passions tragiques. La beauté même « de ces airs nuit à leur effet, et leur longueur tient « trop de place dans la scène. En un mot, il ne faut « pas chanter *dans la tragédie*, ou du moins il ne « faut pas chanter plus ni mieux que n'a fait Gluck : « c'est là le vrai modèle, et malheur à qui s'en écar- « tera. »

Tout cela me paraît erroné, illusoire, et appuyé sur des idées dont il est facile de faire voir la fausseté.

1° Tous les arts d'imitation dont se compose le système théâtral, sont fondés sur des conventions accordées à ce besoin de plaisir qui nous conduit au spectacle, et confirmées par l'habitude de l'y trouver. Il n'est pas plus *naturel* de dialoguer en vers que de dialoguer en chant, et cependant nous sommes convenus d'applaudir à l'un comme à l'autre, si le poëte ou le musicien a saisi le rapport que peut avoir la poésie ou la musique avec les choses qu'elle a à exprimer. C'est là précisément le secret de leur art et la source de notre plaisir. Dès qu'on fait des vers, il faut les faire bons : dès qu'on chante, il faut chanter bien. Voilà le principe ; il ne comporte point d'exception ; car il n'est pas plus *naturel* de chanter mal que de bien chanter, ni de faire mal des vers que d'en faire bien. Lorsque Andromaque et Zaïre parlent en vers excellents, personne, excepté Diderot et quelques autres fous, qui ont prétendu donner des lois dans des arts où ils n'avaient pu se faire de titres, personne ne s'avise d'observer que la douleur et la passion ne font pas de beaux vers. Au contraire, il est de fait que c'est le charme même de cette poésie parfaite, qui porte dans notre cœur l'impression de tout ce qu'elle a su rendre, et cette impression serait bien moins vive et moins douce, si les vers étaient moins bien faits. L'âme est d'autant plus affectée, que l'oreille est plus satisfaite ; et quand celle-ci est blessée, l'âme aussi se refroidit : ce sont là des vérités d'expérience. Il en est de même de l'imitation opérée par la musique : quand on

entend des airs tels que, *Je renonce à ce que j'aime : Hélas! pour nous il s'expose*, et cent autres de la même beauté, est-ce de bonne foi qu'on peut se plaindre que cette musique est trop mélodieuse pour être expressive? Le spectacle me montre le contraire : je vois, par l'émotion générale, que l'expression est dans cette même mélodie, que les accents n'en sont pas moins vrais pour être agréables, et que leur retour bien ménagé en redouble encore l'effet. On est satisfait de toute manière, parce qu'on est venu à l'opéra pour entendre l'amour parler en belle musique, comme on va au théâtre français pour l'entendre parler en beaux vers. La parité est exacte, et je dis à ceux qui veulent *la nature* sans vers ni musique : Vous pouvez vous contenter à peu de frais; cette nature-là est partout, excepté au théâtre : pourquoi y venez-vous?

Sans doute, si le poëte tragique s'avise de me faire une ode au lieu d'une scène (comme on faisait autrefois), s'il versifie comme Pindare au lieu de versifier comme Sophocle, s'il embouche la trompette épique en son nom, au lieu de se cacher sous celui du personnage : il sort du genre, il fait un mensonge, et le mensonge, fût-il beau, je le siffle avec Horace; en lui disant : *Non erat hîc locus.* De même, si le musicien s'occupe à faire valoir le gosier de l'actrice au lieu de son rôle, s'il met dans une scène un air de rossignol qui sera fort bon dans un ballet, il a le même tort, et nul n'a pensé à justifier, n'a proposé d'imiter ces abus de l'opéra d'I-

talie. Mais comment a-t-on pu croire ou feindre de croire sérieusement que c'était là le fond de la musique italienne et du talent de ses compositeurs? Quand on a tout ensemble de la richesse et du luxe, ce qu'il y a de plus facile au monde, dès qu'on le veut, c'est d'écarter l'un et de garder l'autre : ce qui n'est pas si simple ni si aisé, c'est que le pauvre puisse égaler les moyens du riche, comme le riche peut s'abstenir du superflu. C'est aussi la différence qui se manifesta quand nous entendîmes à Paris les opéra français de Piccini. Il n'eut aucune peine à nous étaler toutes les beautés naturelles de son chant sans le déparer par aucune affectation; et Gluck ne pouvant pas égaler cette manière, les *gluckistes* n'eurent d'autre ressource que de la décrier comme n'étant pas *dramatique*. Mais ce n'était pas le prouver, que de se rejeter toujours sur un abus qui pouvait être dans son pays, mais qui n'était pas dans son chant.

2° Il n'est point vrai que les airs dramatiques, les *duo*, les *trio* de situation, refroidissent le drame et ralentissent sa marche. C'est dire que la musique affaiblit l'intérêt, là précisément où elle y contribue davantage par la puissance qui lui est propre, par la mélodie. Quel autre moyen emploiera-t-elle donc pour faire passer en moi toutes les affections de l'âme, l'amour, la jalousie, l'affliction, la fureur, en un mot, tous les sentiments et toutes les passions? Est-ce le récitatif? Mais le plus beau peut à peine valoir la bonne déclamation; et pour l'ordinaire il ne peut véritablement être regardé que

comme une sorte d'exposition qui nous instruit de ce que la musique se prépare à nous exprimer par le chant. J'attends qu'elle chante pour sentir tout ce qu'elle s'est chargée de rendre; et c'est alors seulement qu'elle arrive à mon cœur par la route de l'oreille, route qui est proprement la sienne. Cet air que vous voulez lui interdire, je l'attends pour être ému. Le chant est la langue du musicien, comme le vers est la langue du poëte. C'est par la mélodie de l'un, par le rhythme de l'autre, que je saurai ce que tous deux me veulent, et j'aime la musique qu'on chante et les vers que l'on retient.

On objecte : « Mais n'y a-t-il de chant que dans » les airs? N'y en a-t-il donc pas dans toutes les » parties instrumentales? L'orchestre ne parle-t-il » pas dans le sens du personnage, et n'exprime-t-il » pas même des rapports et des circonstances que » les paroles et l'air chanté ne sauraient renfer- » mer dans le motif et dans la période musicale? » C'est ainsi que tout va de soi-même, et que l'o- » péra devient *la tragédie*, en faisant ce qu'il ne » faisait pas jusqu'ici, c'est-à-dire en allant aussi » vite qu'elle. »

Cette apologie mille fois répétée n'en est pas meilleure, et toute cette théorie, en ce qu'elle a de vrai, retombe d'elle-même sur nos adversaires. Personne n'ignore que la perfection de l'harmonie consiste à rendre toutes les parties aussi chantantes qu'il est possible : c'est le mérite de l'harmoniste. S'il n'est que savant, il est froid, et tous les rapports de la situation doivent être sensibles dans les

accompagnements, et s'y placer sans confusion. Mais savez-vous d'abord ce que cela prouve? Une vérité qui est la seule dont vous ne paraissiez pas frappés, et c'est précisément celle que nous soutenons contre vous. Le chant est donc bien essentiel à toute espèce de musique, puisqu'il doit se retrouver jusque dans les parties harmoniques faites pour accompagner la voix; et si l'on convient que les instruments mêmes doivent chanter, quoiqu'ils ne soient qu'accessoires, comment peut-on nier que le rôle principal, confié au plus beau de tous les instruments, à la voix humaine, doive être soutenu et fortifié par toutes les beautés dont la mélodie est susceptible? Je dis la mélodie d'expression, et non pas celle qu'on peut appeler de luxe, et que tout le monde renvoie, comme vous, là où elle doit être; et certes il y a loin d'un luxe mal entendu à une richesse nécessaire. Pourquoi, lorsqu'on vous dit que tels et tels airs sont vagues, secs, communs, insignifiants par eux-mêmes, nous renvoyez-vous à l'orchestre, faute de mieux, aux *bassons*, aux *quintes*, aux *fanfares*, aux *voix gémissantes des hautbois? Tout est là,* dit-on. Tant pis. Si vos instruments d'orchestre parlent bien, pourquoi faut-il que celui qui est sur le théâtre ne me dise rien? C'est celui-là qui est le principal, car c'est un personnage, et les autres ne sont que des machines sonores; c'est celui-là que j'écoute de manière à n'en pas perdre un mot, car c'est à lui que j'ai affaire; les autres peuvent souvent m'échapper, mais c'est dans celui-là que je cherche, avant tout, le

sens et l'effet. Si vous faisiez une sonate, votre raisonnement serait fort bon : là, vous n'avez pour personnages que des instruments. Mais ici c'est un drame, c'est Armide, c'est Alceste que je vois et que j'entends ; et quand leur chant m'ennuie ou m'assourdit, vous voulez que je demande aux instruments ce qu'elles ont dû me dire et ce qu'elles n'ont pas dit ! Eh ! mais en ce cas, qu'elles ne chantent pas du tout ; il y a un moyen plus court : qu'elles jouent la pantomime, et l'orchestre jouera la pièce. Si vous ne savez faire chanter que des violons, pourquoi faire crier des actrices? Qu'on s'en tienne aux gestes, et vous épargnerez leurs poumons et nos oreilles.

Enfin (et c'est là le capital), où avez-vous donc pris que l'opéra soit, parmi nous, ou puisse jamais être la tragédie? Nullement : ces deux genres de drame ont sans doute des rapports très-prochains, mais aussi des différences essentielles, et ce serait bien au détriment de l'un et de l'autre qu'on affecterait de les confondre. Des gens instruits, tels que ceux à qui je parle, ne peuvent pas s'appuyer ici sur le théâtre grec avec sa mélopée et ses chœurs : on a pu voir partout, on sait partout que l'ensemble de notre système théâtral s'éloigne beaucoup du leur : les raisons en sont connues, et c'est en conséquence de ces raisons mêmes que l'art de la tragédie a été porté parmi nous beaucoup plus loin que chez les anciens. La tragédie déclamée a dû devenir une imitation bien plus fidèle et plus ressentie que la tragédie notée ; et c'est après l'expérience de

deux siècles, qui les a séparées par une si grande distance, que vous prétendez les rapprocher, au point de n'en faire qu'une seule et même chose! Quelle erreur! Quoi! un spectacle où l'on va chercher tous les plaisirs des sens pourrait avoir les mêmes effets que celui qui ne promet absolument d'autres plaisirs que ceux de l'âme et de l'esprit! un spectacle où tous les objets du désir, tous les tableaux de la volupté sont étalés sans cesse aux yeux et à l'imagination, pourrait être le même que celui qui ne connaît d'autres moyens d'émotion que la terreur et la pitié! Vous vous flattez que la musique d'un opéra peut parvenir à reproduire l'illusion d'une tragédie! Mais qui ne voit, du premier coup d'œil, que cette illusion soutenue, qui est vraiment l'effet de la tragédie bien jouée, cette illusion qui est le plaisir qu'on y va prendre, ne peut jamais se trouver à l'opéra, où les accessoires, qui ne sont que l'assemblage de toutes les séductions des sens, font à tout moment oublier le drame, et même la musique? Si vous voulez avoir là du vrai tragique, commencez donc par supprimer vos danses voluptueuses : celles de la tragédie grecque étaient toutes religieuses. Assurément vous n'y consentirez pas; vous savez trop ce que deviendrait votre opéra sans la danse; mais quand vous y consentiriez, ce sacrifice qu'il faudrait faire aux mœurs ôterait au spectacle son indécence, et n'en changerait pas la nature. Jamais la tragédie chantée, n'y eût-il que de la musique, ne produira l'effet de la tragédie déclamée. Pourquoi? parce que la musi-

que seule y tient par elle-même trop de place pour ne pas partager l'attention et l'intérêt : plus elle sera belle, plus elle formera nécessairement, dans la totalité du spectacle, un plaisir à part, et trop vif pour se perdre toujours dans l'intérêt du drame; au lieu que la déclamation rentre par elle-même dans cet intérêt purement dramatique, et d'autant plus qu'elle est plus parfaite. Et n'en concluez pas qu'il est donc vrai que la beauté du chant nuit au drame, et qu'en faveur de celui-ci l'on avait raison de vouloir réduire à peu près la musique à *cet art de noter la parole*, qu'on nous faisait admirer dans Gluck, comme si lui seul l'avait connu. Point du tout : la musique ne nuit ici qu'à un effet qu'elle ne doit pas chercher, celui d'égaler l'illusion continue du drame parlé; et Gluck lui-même ne l'avait pas atteint, et ne pouvait pas l'atteindre. A qui fera-t-on croire que l'opéra d'*Iphigénie* produisait les mêmes émotions que la tragédie de Racine, telle que je l'ai vue au théâtre français? Est-ce à un spectacle où l'on attendait un Vestris, un Dauberval, une Guimard, une Rose, une Cécile, que l'on a pu voir toute une assemblée dans l'état où j'ai vu mille fois le public, quand il y en avait un digne d'assister à nos chefs-d'œuvre tragiques; cette attention souffrante, cette inquiétude palpitante, ces accents d'émotion, ces cris, ces larmes, ces sanglots? En vérité, vouloir retrouver tout cela dans un opéra, c'est placer l'école de Platon et de Socrate au souper de Laïs et d'Anacréon.

Je conclus. Ne cherchons point à mettre ensemble

ce qui doit être séparé. Au théâtre français la tragédie est dans son domaine : la musique est dans le sien à l'opéra. L'âme, il est vrai, doit toujours être pour quelque chose, ainsi que l'esprit, dans toute représentation théâtrale d'une certaine durée; mais dans celles où la musique commande, tout doit être subordonné à ses moyens. Elle peut produire des émotions assez vives; mais toujours plus ou moins passagères, jamais une illusion continue : jointe à un beau spectacle, à un beau chant, elle sera touchante dans quelques situations; mais elle ne peut se passer du secours de la variété et de l'agrément, et on l'avait très-bien compris lorsqu'on a introduit les ballets, les chœurs, les fêtes de toute espèce sur le théâtre dont elle était la souveraine. Le genre de Quinault est le véritable : il avait senti que la musique n'est point faite pour affliger, effrayer, déchirer pendant trois heures. Si elle fait par moments des impressions qui approchent de la douleur, il est de son essence, de son devoir, de les adoucir ensuite par des sensations de plaisir. Une amante abandonnée peut s'affliger à son clavecin aussi long-temps qu'elle voudra ou qu'elle pourra; mais au théâtre, une longue tristesse en musique est insupportable, parce que vous ne séparerez jamais de l'idée de la musique et de l'opéra, l'idée et le besoin d'un plaisir où les sens sont pour beaucoup, puisque c'est particulièrement celui de l'oreille et des yeux, celui des sensations agréables, et même voluptueuses; et jusqu'où ne les a-t-on pas portées depuis vingt ans? La tragédie, au con-

traire, est toute en illusions de l'âme, qui est là pour être trompée et remplie, comme les sens à l'opéra veulent être flattés et satisfaits. Qu'on réfléchisse sur cette différence capitale, et l'on avouera que les ouvrages de Quinault et de ses successeurs sont les vrais modèles du genre, en y ajoutant seulement, ce qui est si aisé, la copie italienne, seule propre aux grands moyens de la musique.

Ce genre, très-bien inventé pour un peuple amoureux de toutes les jouissances des arts, n'est point du tout épuisé : la fable seule y peut ouvrir une source intarissable. L'histoire doit très-rarement y entrer, et n'a pu même y paraître avec quelque succès que par le voisinage des siècles qu'on appelle héroïques. Les vrais héros de l'histoire figureront toujours fort mal dans un opéra. Je ne m'accoutumerai jamais à entendre chanter César, Caton, Alexandre, Thémistocle, Régulus, les Horaces; et ici l'exemple des Italiens confirme seulement ce qui est prouvé et reconnu, qu'ils se soucient fort peu du drame, et uniquement de la musique. Ce n'est pas le héros qu'ils voient, c'est le *soprano* qu'ils écoutent. Puisque nous sommes meilleurs dramatiques, c'est à nous de maintenir les convenances et la dignité de chaque genre.—« Mais pourquoi les héros de l'histoire ne parleraient-ils pas en musique comme ils parlent en vers? L'un n'est pas plus naturel que l'autre, et vous-même venez de le dire. » — Je réponds que, dans les données des arts, qui ne sont jamais *la nature*, il y a encore des convenances relatives que le bon sens

démêle, et que le talent doit observer. L'imagination a aussi ses habitudes, qui se forment par degrés, comme toutes les autres. Accoutumés, dans la tragédie, à une imitation plus rapprochée, nous y voyons des héros que la poésie de toute espèce a fait mille fois parler en vers, et à qui le théâtre de Melpomène conserve toute leur grandeur, quelquefois même au-delà : à l'opéra, théâtre du merveilleux et du chant, ces héros nous paraissent descendre en se mêlant à ceux de la fable. Le respect de leur nom, nécessaire à l'illusion théâtrale, se soutient encore quand on entend le vieil Horace, Auguste, Pompée, Mithridate, Brutus, César, parler si bien, quoiqu'en vers, qu'on oublie les vers pour admirer le grand homme. Il n'en est pas de même du chant : c'est un talent trop commun, trop social, trop métier même, pour se confondre, dans notre pensée, avec l'idée du personnage. Combien de fois s'est-on surpris à voir Tancrède dans un Le Kain, et Roxane dans une Clairon ! Mais jamais personne ne croira voir un héros dans un chanteur. C'est que la poésie est un art purement de l'esprit, et qui se dissimule davantage, quand on le veut ou qu'on le peut ; mais l'art du chant est toujours en évidence, et par conséquent l'artiste avec lui. Dès lors l'illusion, nécessaire dans le drame historique, n'existe plus : on peut s'en passer dans le drame mythologique, d'autant plus qu'en venant à l'opéra, on sait qu'on entre dans le pays de la fiction. Là, tout est pris pour ce qu'il est, pour merveilleux et fabuleux : personne n'y vient, comme à la

tragédie, pour être abusé pendant quelques heures, au point de s'affecter de la pièce comme d'un fait, et de prendre des comédiens pour des héros.

Je ne prétends rabaisser aucun des arts, que j'aime et j'honore; mais comme toutes les vérités s'avoisinent, vous voyez déjà que la poésie, entre autres avantages, a sur la musique celui d'une imitation bien plus parfaite, puisqu'au théâtre le poëte et l'acteur, son interprète, peuvent, jusqu'à un certain point, ressembler au personnage, et être pris, en quelque sorte, pour lui; ce qui n'aura jamais lieu dans un rôle chanté. L'imitation musicale, comme l'avouent les gens de l'art les plus éclairés, a toujours du vague dans le moral, et il n'en saurait être autrement d'un art qui ne peint que par des sons. C'est pour cela même qu'elle est singulièrement propre aux idées religieuses, et que la musique d'église, qui a de l'effet même dans le plain-chant grégorien, paraît si belle dans une messe de Gossec, dans un *oratorio* d'Haydn. Ce même vague de la musique, qui se fait toujours sentir, surtout en comparaison avec la poésie, dans tout ce qui est à notre portée, se prête merveilleusement à l'imagination dans les objets célestes, qu'elle seule peut atteindre, puisque, étant hors de nos sens, ils sont au-dessus de l'ordre des choses que les sens peuvent seuls nous transmettre. Nous avons vu de l'héroïsme et des passions dans l'homme; mais nous ne connaissons Dieu, le ciel et le monde éternel, que par l'intelligence. La musique aura donc plus de latitude et d'effet dans ce

genre que dans tout autre. Il y a toujours dans le chant quelque chose d'indéfini, qui peut se rapporter fort heureusement, selon le talent de l'artiste, à ce qu'il y a d'inconnu pour nous dans les choses divines. Il est également réel et singulier que l'imitation musicale puisse se rapprocher, dans notre pensée, de la majesté de Dieu [1], plus que de la grandeur d'un héros : c'est que nous pouvons juger l'une, et ne pouvons tout au plus que conjecturer l'autre. La poésie et la déclamation auront donc toujours la supériorité dans l'imitation théâtrale ; et, pour en marquer un dernier trait, l'acteur tragique peut avoir sur la scène une dignité que le chanteur n'aura jamais : l'eût-il personnellement, le chant la lui ôterait. La déclamation, au contraire, peut la donner à celui qui ne l'a pas : qui l'a prouvé mieux que notre Le Kain ? Il suit que voilà encore un caractère essentiellement tragique que la musique ne saurait donner. Nous avons vu qu'elle ne peut jamais avoir le même degré de vérité que la déclamation, ni produire les mêmes effets. Essayez

[1] A propos de ce morceau de l'*Iphigénie en Aulide* de Gluck : *Au faîte des grandeurs,* qui est en effet d'un caractère religieux et imposant, l'abbé Arnaud disait (et c'était encore une de ses phrases faites) : *Avec ce morceau-là on fonderait une religion.* Jamais la musique n'a fondé aucune religion ; mais ce qui est très-vrai, c'est que la musique et la poésie sont ordinairement filles de la religion. Ces filles-là ont étrangement dégénéré, et ont été souvent bien ingrates envers leur mère ; mais il n'en est pas moins certain que les premiers vers et les premiers chants ont dû être adressés au Maître de la nature.

à présent d'avoir la tragédie dans un opéra, et soyez sûrs que vous n'aurez ni l'un ni l'autre, et que vous gâterez tous les deux.

Le *duo* d'Achille et d'Agamemnon, dans l'*Iphigénie* de Gluck, est peut-être la plus grande preuve de cette absence de dignité historique et tragique : sans l'habitude constante de s'en passer à l'opéra, fondée sur ce que naturellement on ne demande pas ce qu'on ne saurait obtenir, aurait-on supporté que, dans cette fameuse querelle de deux héros, qu'Homère et Racine nous ont si bien fait connaître, ils parlassent tous deux ensemble, comme deux hommes du peuple qui s'injurient en *duo* avant de se battre? Il était assez simple qu'un poëte tragique en fît la réflexion, d'après toutes les bienséances reçues au théâtre : on répondit que *cette critique était une puérilité*, et la réponse n'était qu'une injure. Mais quand même on aurait dit que les convenances musicales permettaient à l'opéra ce que défendait la tragédie, ce n'eût pas été une raison ni une apologie suffisante; c'eût été seulement un aveu de ce que je viens d'exposer, que l'imitation musicale est dispensée de la noblesse qu'exige l'imitation poétique et théâtrale. Mais cette vérité générale ne justifiait pas le musicien, car s'il est toujours permis de faire chanter en *duo* qui l'on veut, au moins n'y est-on pas toujours obligé, et ce n'est pas la première fois qu'on aurait trouvé un *duo* ou tel autre morceau de musique entièrement déplacé. Il faudrait donc prouver qu'il ne l'est pas, et c'est ce dont on eut

soin de ne pas dire un mot. Je n'en fus point du tout surpris; car ici, non-seulement le bon goût, mais le sens commun, crient si fort qu'un pareil *duo* entre Achille et Agamemnon est le dernier excès de la disconvenance et du ridicule, que, pour le nier, il fallait avoir pris décidément le parti de compter pour rien le bon goût et le bon sens, dès qu'il s'agissait de défendre Gluck; et avec cette résolution-là, il ne reste de ressource que les injures [1].

C'est ici le moment de parler de cet opéra d'*Iphigénie en Aulide* comme ouvrage de théâtre et de poésie; et je me serais contenté de ce que j'en ai dit jusqu'ici comme époque d'un changement nécessaire dans la forme du mélodrame; je n'aurais cer-

[1] Vers le même temps, et toujours en réponse à des critiques de Gluck, qui avait parlé de la période musicale, et qui savaient fort bien la musique, on imprimait ces propres paroles, que je transcris textuellement, tant elles sont précieuses à conserver: « Qu'est-ce que la période en musique? » *Hélas!* C'est la fille de l'ignorance et du mauvais goût. » C'est précisement comme si l'on disait: « Qu'est-ce que le nombre » dans les vers, et la liaison des idées dans le style? *Hélas!* » ce sont les enfans de l'ignorance et du mauvais goût. » La parité est exacte; et, en lisant ces inconcevables inepties, tout homme sensé dira: *Hélas* (et c'est ici qu'*hélas* est à sa place)! de quoi n'est pas capable le despotisme de l'opinion, qui n'est autre chose que le délire de l'amour-propre!

Toutes les diatribes *gluckistes* sont pleines de traits de la même force, avec un assortiment de personnalités grossières. On ne trouvera du moins rien de semblable dans les écrits de leurs adversaires, qui de plus n'avaient pas le tort d'être agresseurs.

tainement pas fait venir, après les titres que peut encore citer la scène lyrique de notre siècle, un canevas si facile à tailler sur un chef-d'œuvre de Racine, et qui n'a d'autre mérite que d'être favorable à la musique, mais d'ailleurs recouvert de la plus médiocre versification, et qui n'offre à la lecture que des lambeaux qu'on a défigurés en les arrachant des plus belles scènes dont puisse se glorifier la tragédie : mais qui aurait cru que d'une entreprise de cette sorte, dont le talent sera toujours incapable, par respect pour le génie et l'art, et qui ne pouvait être pardonnée qu'à un homme sans conséquence et sans prétention, on osât jamais faire un titre de gloire au point de comparer à Racine le manœuvre qui avait si cruellement mutilé une tragédie pour la mettre à la taille de l'opéra? C'est pourtant ce qu'on a fait dans la dernière édition du *Dictionnaire historique*, et toujours en prenant au hasard dans les journaux la partie littéraire de cet ouvrage, ce qui a dû en faire la plus défectueuse de toutes. On lit que *le dialogue entre Agamemnon et Achille est digne de Racine, qu'il y a de la noblesse et de la rapidité :* on y parle du *goût* et des *bons principes* de l'auteur [1]. Je ne sais pas quels étaient ses *principes ;* mais, d'après tous ceux que j'ai étudiés et suivis dans ce *Cours*, cette scène n'est *digne* que d'un écolier et d'un mauvais écolier; et pour le juger, la comparaison avec le maître n'est nullement nécessaire. Ce serait encore

[1] Le bailli du Roulet.

une nouvelle injure de les comparer, même pour en faire voir toute la distance; et les rapprocher, pour les mettre sur la même ligne, est un de ces excès que l'on n'a pu trouver que dans des feuilles vouées au parti *gluckiste*, et un de ces scandales littéraires dont vous avez toujours trouvé bon que l'on fît ici justice. Voyons la scène :

ACHILLE.

Arrêtez.

AGAMEMNON, *à part.*

C'est Achille! aurait-on pu l'instruire?

Dès le premier vers, voilà d'abord deux sottises; car une telle ignorance des bienséances théâtrales les plus communes doit être caractérisée par le terme propre. L'auteur, qui avait vu souvent dans les tragédies ce mot, *Arrêtez*, a cru qu'on pouvait s'en servir partout indifféremment. Il n'a pas senti combien il était ici étrangement déplacé; que le bon sens ne pouvait ni supposer ni souffrir qu'Achille lui-même débutât avec Agamemnon, avec le roi des rois, par un trait d'arrogance aussi contraire à la dignité du rang suprême, qui ne doit jamais être compromise dans le drame, qu'aux ménagements dont ne peut se dispenser d'abord l'amant d'Iphigénie, qui ne doit éclater qu'après l'aveu d'Agamemnon. Il n'est pas moins hors de vraisemblance que le fier Atride, apostrophé d'une manière si insultante, ne réponde que par un aparté, pris de Racine, il est vrai, mais

dans une autre scène où il est à sa place [1], au lieu qu'il est ici à glacer et à faire rire. Sur un théâtre tragique à ce premier mot, *Arrêtez*, la huée aurait été générale et infaillible; mais il est clair qu'à celui de l'opéra on porte de tout autres idées, et cent exemples le prouveraient comme celui-là, s'il n'était superflu de les multiplier à l'appui d'une vérité sensible pour quiconque à un peu d'habitude de la scène :

ACHILLE.

Je sais vos barbares projets;
Je sais qu'inhumain et parjure,
Vous vouliez sous mon nom consommer des forfaits
Dont frémit la nature.
J'en saurai malgré vous prévenir les *effets*.
Mais vous qui m'avez fait la plus sensible injure,
Rendez grace à l'amour si mon bras furieux
N'a pas déjà vengé....

Ainsi, dès le commencement de la scène, nous sommes à la fin : ici la scène commence comme elle finit dans Homère et dans Racine; car il est de toute évidence qu'Agamemnon, si hautement injurié et menacé, doit sur-le-champ mettre la main sur son épée. Encore une fois, loin d'ici toute comparaison; mais il faut bien faire voir comment

1 C'est dans la scène du premier acte, où Achille parle de l'arrivée prochaine d'Iphigénie, qu'Agamemnon, qui se flatte de l'avoir prévenue, exprime toute son inquiétude par ces mots qu'il dit à part :

Juste ciel! saurait-il mon funeste artifice?

Homère et Racine ont suivi la nature et les convenances, et à quel point le faiseur d'opéra s'en est éloigné. Dans Homère, la première injure vient d'Agamemnon, qui menace Achille de lui enlever sa Briséis, quoique celui-ci ne lui ait parlé jusque là qu'avec le respect dont il fait profession pour le rang du roi des rois. C'est ensuite Achille qui menace seulement de quitter l'armée, et qui, d'ailleurs, motive son indignation sur le peu d'égards que l'on a pour ses grands services. Enfin, c'est Agamemnon qui lui réplique, comme dans la tragédie :

Fuyez, je ne crains point votre impuissant courroux, etc. ;

et c'est alors qu'Achille porte la main au glaive et le tire à moitié ; et Minerve l'arrête en le saisissant par les cheveux ; comme, dans la tragédie, Achille s'arrête, et repousse le fer dans le fourreau, en songeant qu'il a devant lui le père d'Iphigénie ; en sorte que, dans l'épopée, c'est l'intervention d'une divinité qui enchaîne le bras du terrible Achille, et, dans la tragédie, c'est la plus impérieuse de toutes les passions, l'amour. Je ne demande pas que cette marche savante, et sublime de conception et d'exécution, se retrouve dans le moderne rimeur faisant des paroles pour Gluck ; mais au moins ne fallait-il pas contredire si maladroitement des modèles consacrés. Il y a cent fois, mille fois plus de terreur dans le seul début de la scène de Racine, dans ce courroux concentré qui gronde à chaque mot, tout en s'efforçant de se retenir, comme le bruit sourd

des secousses intérieures d'un volcan fait trembler avant l'explosion; il y a là mille fois plus d'effet tragique que dans toute la scène de l'opéra. Dira-t-on que le genre n'admet pas ces gradations si bien ménagées et si bien soutenues, et cette profonde science de la progression dramatique? Soit; mais d'abord c'est avouer ce que je soutiens, et démentir ce que vous prétendez, que l'opéra puisse s'approprier les effets de la tragédie. Ensuite cette théorie de la progression, sans pouvoir être égale dans les deux genres (il s'en faut de tout), doit pourtant exister proportionnellement dans le genre secondaire comme dans le genre supérieur : elle est de l'essence du drame. Il n'est permis nulle part d'intervertir l'ordre naturel, et de commencer par où l'on doit finir. Il est plaisant d'appeler cela *de la rapidité*, comme si c'était aller vite que de marcher à reculons; et n'est-ce pas ce que fait Atride, lorsqu'à de si violentes invectives, à ces termes de *barbare*, de *parjure*, de *forfaits*, à ces menaces directes dont il est accueilli au premier abord, il ne répond qu'avec une morgue qui n'est plus que froide, parce que ce n'en est pas le moment, et qu'alors il faut davantage?

. . . . Jeune présomptueux,
Vous dont l'audace et m'indigne et me blesse....

Jeune présomptueux est du *Cid*, et cet hémistiche est si connu, ces premières paroles que répond Gormas au défi de Rodrigue sont tirées d'un dialogue si célèbre, depuis plus de cent cinquante ans, qu'il

faudrait se défendre d'emprunter ce que tout le monde sait par cœur, surtout pour en faire un si mauvais usage. Gormas, qui méprise la jeunesse du Cid, ne saurait s'exprimer mieux; mais Agamemnon, traité comme le dernier des hommes, doit trouver là plus que de la *présomption* et de la *jeunesse*. *Qui m'indigne et me blesse*, pris d'une autre tragédie, n'est pas mieux placé, et n'est en lui-même qu'une négligence de diction dans Voltaire; car *blesser* est moins qu'*indigner*, et l'un ne devait pas être après l'autre; et surtout Agamemnon doit être plus que *blessé*.

> Oubliez-vous qu'ici je commande à la Grèce,
> Que je ne dois qu'aux dieux compte de mes desseins,
> Et que vingt rois, soumis à mon pouvoir suprême,
> *Doivent, sans murmurer, que vous devez vous-même*
> Attendre avec respect mes ordres souverains?

Cet excès d'arrogance, que l'auteur a pris pour de la grandeur, est absurde. Un roi ne parlerait pas autrement à un sujet de ses sujets; et certes, Achille et vingt autres rois ne sont point sujets d'Agamemnon, ne sont point *soumis à son pouvoir suprême*, *n'attendent* point *avec respect ses ordres souverains* : tout cela, il faut le dire, est d'une ineptie complète, et d'une ignorance honteuse. Il y a loin de ce ton, qui est celui de la royauté absolue, à celui qui convient au commandement suprême volontairement déféré par des rois qui se donnent un chef militaire. Homère et Racine n'ont jamais confondu deux choses si différentes. Jamais Agamem-

non, dans *l'Iliade*, ne s'exprime avec cette hauteur despotique et révoltante, non plus que Godefroi dans *la Jérusalem*. Quand le sage Nestor veut apaiser Achille, il ne s'avise pas de lui dire qu'il doit *obéir avec respect aux ordres souverains* d'Agamemnon ; il se contente de lui représenter très-judicieusement qu'il doit éviter toute querelle avec le fils d'Atrée, parce que *jamais roi n'a été autant que lui élevé en gloire*. Si lui-même regardait Achille comme fait pour lui obéir, il ne lui dirait pas dans Racine comme dans Homère : *Fuyez*; il lui dirait : *Obéissez*. Voyez avec quelle adresse Racine a ménagé ces nuances nécessaires, et comme il sait tempérer les idées et les mots de *pouvoir* et d'*obéissance* dans la bouche d'Agamemnon, par un rapport toujours prochain avec le commandement militaire et l'intérêt de la Grèce :

Assez d'autres viendront, *à mes ordres soumis*,
Se couvrir des *lauriers* qui vous furent promis.

On sent qu'il ne s'agit que d'une *soumission convenue*, et payée par des *lauriers*.

Un *bienfait* reproché tient toujours lieu d'offense.
Je veux moins de *valeur* et plus d'*obéissance*.
Fuyez, etc.

Les services d'Achille, qu'il vient de reprocher au *chef de tant de rois*, étaient donc un *bienfait* plutôt qu'un devoir de dépendance. Si Agamemnon se permet une fois le mot d'*obéissance*, c'est par com-

paraison avec la *valeur,* ce qui rentre dans l'ordre militaire, qu'un chef peut réclamer; et ce mot d'*obéissance,* quoique nuancé, est si dur par lui-même, qu'il ne le laisse échapper qu'au dernier moment, quand il se décide à une rupture entière. Il ajoute sur-le-champ : *Fuyez;* et tous deux à l'instant même mettent la main sur leur épée. Je sens qu'en voilà beaucoup sur une scène; mais en faut-il moins pour dévoiler les secrets de l'art, quand il s'agit de les opposer à l'impéritie, et quand il est devenu si commun de ne paraître pas même s'en douter? Croit-on qu'un artiste descendît volontiers à tant de détails, nouveaux à coup sûr pour la plupart des lecteurs, et même des auteurs, s'il n'y était forcé par l'intérêt de l'art? Eh bien! plus de gens au moins comprendront pourquoi une belle scène est une si belle chose, tout ce qu'il faut d'esprit pour la dessiner, et de talent pour l'exécuter; pourquoi il y a tant de distance, aux yeux du connaisseur, entre l'excellent et le médiocre, et comment il y en a encore beaucoup entre le médiocre et le mauvais. Nous en sommes ici à ces deux extrêmes, le tableau d'un maître et le barbouillage d'un mauvais copiste; et il est aussi trop choquant que l'on ait eu le front de comparer l'un à l'autre.

Comment supporter les vers substitués à ceux de Racine? dans celui-ci, Achille s'écrie :

Juste ciel! puis-je entendre et souffrir ce langage?

Voilà le cri de la fierté impatiente. A-t-on pu croire que ce fût la même chose de dire :

Dieux! *faudra-t-il* souffrir ce superbe langage?

Faudra-t-il ici est presque niais; et que ce futur est ridicule quand la chose est présente!

AGAMEMNON.

Cessez un discours qui m'offense.
Quelque sort aujourd'hui qui lui soit déstiné,
C'est à vous d'attendre *en silence*
Ce qu'un père et les dieux en auront ordonné.

Le premier vers est d'une mortelle froideur après ce qui a été dit, et c'est ce qui doit arriver quand on *met tout en feu* en arrivant: tout est de glace un moment après. Ici le dialogue tourne en raisonnement, après avoir commencé par un torrent d'injures: cette marche rétrograde est à faire pitié. *En silence* est une expression hors de toute mesure. Agamemnon parle à un Achille comme il pourrait parler à sa fille, si elle l'interrogeait. L'auteur a pris cette charge puérile pour de la noblesse, ainsi que ses admirateurs. Mais avec quelle dignité calme et quelle noble réserve s'exprime l'Agamemnon de Racine dans ce premier couplet, dont les quatre vers qu'on vient de lire ne sont qu'une plate contrefaçon!

Seigneur, je ne rends point compte de mes desseins.
Ma fille ignore encor mes ordres souverains;
Et quand il sera temps qu'elle en soit informée,
Vous apprendrez son sort; j'en instruirai l'armée.

Il ne dit pas qu'il *ne doit compte de ses desseins qu'aux dieux*, car *les dieux* ne font rien là: il se

contente de dire à celui qui ose l'interroger qu'il *n'a point de compte à lui rendre*, et cela suffit. Il ne parle de *ses ordres souverains* que par rapport à sa fille, et cela seul est convenable. Il ne prétend point qu'Achille *les attende en silence*, ce qui est une sottise ; et malgré tous ces ménagements très-bien placés dans un moment où Achille se contraint encore , la hauteur du personnage et l'orgueil déjà blessé se font sentir parfaitement par ce seul vers , qui confond Achille avec tous les autres Grecs :

Vous apprendrez son sort ; j'en instruirai l'armée.

Voilà un trait de l'art, mais il faut l'apercevoir.

Descendrons-nous jusqu'à la diction de cette scène, prétendue lyrique? On n'y voit que des fautes depuis le commencement jusqu'à la fin. Achille *saura prévenir les effets des forfaits : prévenir les forfaits* suffisait pour la raison et pour la langue ; *les effets des forfaits* sont d'un apprenti qui a besoin d'une rime aux dépens du sens. Racine avait dit :

Vous croyez qu'approuvant vos desseins odieux,
Je vous laisse égorger votre fille à mes yeux ;
Que ma foi, mon amour, mon honneur y consente?

Pourquoi donc ne pas conserver ces vers ? Étaient-ils plus difficiles à mettre en récitatif que ces deux-ci :

Vous pensez qu'insensible *à la gloire, à l'amour,*
Je vous laisse immoler votre fille *en ce jour ?*

La gloire, l'amour; ici ces généralités sont glaçantes. *Ma foi, mon amour, mon honneur;* voilà comme on parle dans la situation d'Achille, et même sans être Achille.

Je vous laisse immoler votre fille *en ce jour?*

Oh! *immoler en ce jour*, au lieu *d'immoler à mes yeux*, passe tout le reste. Jamais peut-être cette cheville, si banale dans nos opéra, et même dans nos tragédies (mal écrites s'entend), n'a été plus malheureusement clouée à la fin d'un vers. *En ce jour!* Eh! misérable, quand ce serait dans un autre jour, *la laisserais-tu immoler?* Si du moins cet exemple pouvait apprendre à nos rimeurs à chevilles qu'elles ne sont pas seulement une platitude, mais bien souvent un contre-sens, une bêtise!

De votre audace téméraire
J'arrêterai *le cours.*

Le cours de l'audace!

Avant que *votre fureur*
Immole ce que j'aime,
Il faut que votre *rage extrême*
S'apprête à me percer le cœur.

La fin répond en tout au commencement. *Avant que votre fureur immole, il faut que votre rage s'apprête*..... La belle phrase! et l'heureuse distinction de *la fureur* et de *la rage!* et *la rage extrême!* On savait que *la rage* était l'extrême de *la*

fureur, et si *la rage* peut avoir une épithète, assurément ce n'est pas celle d'*extrême*. Je ne me rappelle pas même d'avoir vu autre part cette expression, digne des chansonniers du Pont-Neuf. Enfin *la rage* qui *s'apprête!* il n'y manque rien. Que dire d'un pareil style, si ce n'est ce que disait Malherbe à un poëte de la même force? *Avez-vous été condamné à faire ces vers-là sous peine d'être pendu? Je ne vous connais pas d'autre excuse*. Eh bien! l'on nous en fait tous les jours des milliers dans ce goût-là, et qui sont loués tout comme ceux-là, et même davantage. Encore si nous n'avions fait de progrès que dans ce genre de mal! si ce siècle *régénérateur* n'avait gagné qu'en ridicule!..... *O utinam!*

Le reste de la pièce n'est pas mieux écrit.

Si ma fille une fois met le pied dans l'Aulide,
Elle est morte....

avait dit Racine, qui parlait comme la nature. Ce seul mot, *elle est morte*, dans la bouche d'un père fait frissonner. Il était juste que du Roulet crût enchérir sur Racine:

Si ma fille arrive en Aulide,
Si son *fatal destin* la conduit en ces lieux,
Rien ne peut la sauver du transport homicide
De Calchas, des Grecs *et des dieux*.

Le transport homicide des dieux!

Racine avait dit:

Ne craignez ni les cris, ni la foule impuissante
D'un peuple qui se presse autour de cette tente.
Paraissez, et bientôt, sans attendre mes coups,
Ces flots tumultueux s'ouvriront devant vous.

L'Achille de du Roulet et de l'opéra dit à Iphigénie :

Princesse, suivez-moi.
Ne craignez ni les cris ni *la rage inutile*
D'un peuple à mon aspect *saisi d'un juste effroi.*

Inutile, au lieu d'*impuissante,* n'est-ce pas un heureux changement? Mais le *juste effroi,* comment l'accorder avec *la rage?* Ah! une *rage* plus qu'*inutile*, c'est celle d'estropier ainsi de beaux vers, et de remplacer tant de beautés par tant de platitudes.

Ils m'étaient chers, je ne puis m'en défendre,
Ces jours contre *lesquels* les dieux sont conjurés.

Lesquels! en style noble, *lesquels!* quelle *noblesse* lyrique!

Lui, par qui votre cœur à Calchas présenté....
(RACINE.)

C'est encore l'harmonie lyrique apparemment qui a fait changer ainsi ce vers :

Qui? lui, par qui son cœur à Calchas présenté.

Qui? lui, par qui son cœur! En vérité, c'est une gageure, de prendre ainsi les vers de Racine, du plus mélodieux de nos poëtes, et de les marteler

sur l'enclume, pour en faire le supplice de l'oreille. J'en citerais cent autres exemples : encore un, et je m'arrête, pour ne pas excéder le lecteur.

Un prêtre environné d'une foule cruelle
Portera sur ma fille une main criminelle !
(RACINE)

Un prêtre environné d'une foule *cruelle*
Ose porter sur *elle* une main *criminelle !*
(DU ROULET.)

Je ne sais de quel démon il faut être possédé pour substituer à cet hémistiche, *portera sur ma fille*, l'insupportable consonnance de trois hémistiches en *elle* : si c'est un des démons de l'opéra, à coup sûr ce n'est pas celui de la poésie.

La versification d'*Alceste* est peut-être encore plus mauvaise : c'est partout la même dureté dans les tournures et dans les expressions, et l'on y trouve jusqu'à des fautes de mesure, des *hiatus* qui prouvent l'ignorance des premières règles.

Ah ! ma félicité *est* d'autant plus parfaite.

Mais ici du moins Racine n'est pas compromis, et cela me dispense d'en dire davantage sur cette ennuyeuse et monotone lamentation, où rien n'est motivé, ni conçu, ni ménagé, où l'on fait faire par Alceste elle-même l'aveu très-maladroit d'un sacrifice que personne ne doit cacher plus qu'elle ; où Hercule arrive comme tombant des nues, sans qu'on

aît eu seulement l'attention de préparer le spectateur à sa venue, en disant un mot de son amitié pour Admète; ce qui offrait de soi-même une variété et un mobile d'intérêt. Mais je ne finirai pas cet article sans déplorer, du moins pour l'honneur de la France, cette misérable ressource imaginée de nos jours, de livrer impitoyablement nos chefs-d'œuvre tragiques au ciseau de nos tailleurs d'opéra. Cette mode, accréditée sans réclamation, est la honte de notre littérature; et rien n'accusera plus hautement dans l'avenir la stérilité réelle de talents, mal déguisée sous la vaine abondance de tant de rapsodies, que ce dernier expédient de l'impuissance, qui trouve tout simple de s'emparer de nos plus belles tragédies, pour les réduire à des croquis informes, aussi éloignés du lyrique de Quinault, que du tragique de Racine et de Corneille. « Est-ce là, dira-t-on, le respect qu'avait cette nation pour les ouvrages dont elle paraissait si fière, pour des monuments du génie qui étaient uniques dans le monde, pour son *Andromaque* et sa *Phèdre*, pour son *Cid* et ses *Horaces?* Elle les laissait découper en ariettes, pour en faire un objet de trafic entre des rimailleurs qui les barbouillaient de leurs mauvais vers, et des musiciens qui les chargeaient de leurs notes. » Quelle turpitude! Eh! si tu veux être auteur, ne peux-tu pas du moins faire tout seul un mauvais opéra? Te faut-il absolument une bonne tragédie à dépecer? On reprochait à Marmontel, fort aigrement et fort mal à propos, de coudre quelques airs aux scènes de Quinault, et ces

scènes n'étaient point mutilées, ni même déparées par les airs que Marmontel tournait fort bien; et quand, au lieu de ces vers fameux, que nous savions dès le collége,

Pour aller jusqu'au cœur que vous voulez percer,
Voilà par quel chemin vos coups doivent passer,

on vient nous chanter ceux-ci, dont nos derniers rhétoriciens n'auraient pas été capables,

Il faut que votre *rage extrême*
S'apprête à me percer le cœur,

on n'entend que des applaudissements, répétés dans les journaux et perpétués dans des *Dictionnaires*. Passons qu'on ait pu tolérer une fois cette mutilation de notre *Iphigénie*, en faveur d'une innovation utile d'abord à la musique et au spectacle, et qu'on ait fait grâce aux paroles en faveur de Gluck: passons encore qu'un accompagnement de trompettes et de tambours ait fait s'extasier un public novice à la fois et enthousiaste, jusqu'à ne pas s'apercevoir que l'air en lui-même ne vaut guère mieux que les paroles [1]. Mais fallait-il que le peuple

[1] J'ai vu beaucoup de gens de l'art trouver, comme moi, cet air aussi commun qu'insignifiant; et, quoique les accompagnements soient quelque chose, il ne faut pourtant pas que le chant, en se séparant de l'orchestre, ne soit plus rien. Si l'on veut s'assurer à quel point celui-là est dénué de caractère et d'expression, il n'y a qu'à le chanter, sans rien changer à la note ni à la mesure, sur ces paroles d'un couplet bachique;

français, en se passionnant pour ses prétentions en musique, devînt assez indifférent à sa gloire en poésie pour sacrifier le Racine de la France au Gluck de l'Allemagne, au point de comparer à des vers sublimes des paroles dignes de risée, et de faire de du Roulet un émule de Racine? Non, je ne souffrirai point cette espèce de sacrilége. Tout-à-l'heure je ne m'en soucierai plus, il est vrai, quand des sacriléges d'une autre espèce m'occuperont tout entier ; mais jusqu'à la fin de ce *Cours* (et que n'y suis-je déjà !) je dois tenir ferme à mon poste, et je défendrai le terrain ; et après tout, j'ai le droit de dire à ceux qui se mêlent de ce qui ne les regarde pas que ce terrain est le mien : *Terra quam calco, mea est.* J'ai la même consolation de savoir qu'il ne restera pas après moi sans défenseur, et je sais à qui résigner ma place.

et, s'il convient parfaitement à Grégoire à table, il est clair qu'il n'est pas d'Achille en fureur :

Tonneau qu'aujourd'hui j'ai percé,
Un jour me suffit pour te boire.
Bacchus chantera ma victoire,
S'il te voit bientôt renversé;
Et si, dans l'ardeur qui me guide,
Aujourd'hui, pressé de jouir,
Dans ma cave je fais un vide,
Dès demain je veux le remplir,
Je veux le remplir, etc.

APPENDICE

DU CHAPITRE PRÉCÉDENT,

Ou Observations sur un ouvrage de M. Grétry, intitulé : MÉMOIRES OU ESSAIS SUR LA MUSIQUE.

Lorsque, dans le *Journal de Littérature*, où j'étais obligé de rendre compte des nouveautés, je me permis de mêler quelques critiques à beaucoup de louanges, en annonçant l'*Iphigénie* de Gluck, bien loin de vouloir donner à mon opinion plus d'autorité qu'elle n'en devait avoir, je commençai par déclarer que je ne savais point la musique, et cet aveu que rien ne nécessitait, puisque je ne parlais pas de l'art en lui-même, était l'opposé d'un charlatanisme très-commun, celui d'affecter des connaissances qu'on n'a pas, ou de dissimuler l'ignorance de ce qu'on n'a pas étudié. Jamais rien ne fut plus éloigné de mon caractère; et sans prétendre que l'on me sût gré de ma bonne foi, je ne croyais pas du moins qu'elle ne dût m'attirer que des injures. Mais j'avais affaire à des hommes qui faisaient arme de tout, et près de qui tout droit était perdu, dès qu'on osait n'être pas de leur avis :

c'étaient des *philosophes*. Dès lors ils n'eurent plus d'autre champ de bataille que ces mots, répétés de mille manières : *Vous ne savez pas la musique : pourquoi en parlez-vous?* J'aurais pu répondre ce que tout le monde savait, que Dubos avait fait un ouvrage généralement estimé sur la poésie, la musique et la peinture, « quoiqu'il ne sût pas un mot de musique, qu'il n'eût jamais fait un vers, et qu'il n'eût pas chez lui un tableau : » ce sont les termes de Voltaire. J'aurais pu ajouter que c'était la première fois qu'on avait incidenté sur ce point, et que jamais on n'avait dit à aucun de ceux qui depuis tant d'années avaient, dans les journaux, parlé en bien ou en mal des nouveaux opéra : « Etes-vous musicien? Si vous ne l'êtes pas, taisez-vous. » La plupart ne savaient pas plus de musique que moi, et n'avaient pas pris la peine de le dire. C'est qu'en effet ils n'avaient pas plus que moi parlé du technique de la musique, mais de ses effets au théâtre et de son union avec le drame; toutes choses dont peut juger, suivant ses facultés, quiconque a de l'oreille et du sens. « La musique n'a besoin, pour être bien sentie, que de cet heureux instinct que donne la nature. » C'est l'auteur des *Mémoires* qui nous le dit, et il ne fait qu'attester une vérité reconnue. Mais l'on avait besoin contre moi d'un subterfuge, pour éluder les raisons, et j'avais assez raisonnablement parlé du mélodrame, pour qu'il ne restât guère d'autre ressource que ce refrain mensonger : *Vous parlez de musique sans la savoir*.

Il y a dans les arts deux parties, l'une, élémen-

taire et mécanique, qui n'est connue que des artistes, et dont eux seuls ont le droit de parler; l'autre, qui est le résultat des opérations de l'art, a pour juge quiconque a des organes sensibles et quelque justesse dans l'esprit. Si l'on pouvait nier ce principe incontestable, il s'ensuivrait que les poëtes, les musiciens, les peintres, les sculpteurs, n'auraient de juges que leurs confrères. Je ne crois pas qu'ils voulussent admettre cette conséquence, ni qu'ils y gagnassent beaucoup. Je sais bien que les meilleurs juges en tout genre sont les bons faiseurs, pourvu qu'ils soient sans partialité; ce qui est la chose du monde la plus rare entre eux. Mais eux-mêmes seraient fort fâchés d'imposer silence aux amateurs exercés qui joignent le goût à l'habitude, et qui, s'ils peuvent se tromper comme tout le monde, du moins n'ont pas l'intérêt de tromper; ce qui est déjà beaucoup. Un homme qui ne sait pas les règles du dessin ne saura pas en quoi pèche une figure mal dessinée, ni d'où vient le défaut de lumière ou d'ombre; mais il pourra dire que cette tête, cette attitude, ce groupe, manquent d'expression ou de convenance; que cette couleur n'est pas celle de la nature, et même pourquoi. De même, en musique, celui qui n'a pas étudié la composition ne dira pas si elle est correcte et savante, ou si elle ne l'est pas; il ne raisonnera pas sur les combinaisons harmoniques ni sur les procédés d'une phrase musicale : ce sont là les moyens de l'art, et il n'y entend rien. Mais cet air a-t-il le caractère convenable? ce chant est-il agréable à l'oreille, ou ne

l'est-il pas? le motif établi se retrouve-t-il dans tout ce morceau? cette musique est-elle sèche ou mélodieuse, pauvre ou riche d'expression, monotone ou variée? ce duo est-il bien placé? produit-il l'effet analogue à la situation? Ces questions et cent autres semblables appartiennent au goût naturel, et se décident, comme toutes les autres du même genre, par l'expérience et le temps; la discussion en est permise à tout le monde.

Ces vérités sont si évidentes, qu'il est même honteux qu'on ait eu besoin de les rappeler; mais la honte est pour ceux qui nous y forcent. On ne s'avisa pas d'y répondre quand je fus obligé de les mettre en avant: il n'y avait pas moyen. On n'essaya pas non plus la méthode qui m'a toujours été familière dans toute controverse, et dans cet article comme dans tous les autres, celle des citations, infaillible quand l'adversaire est à moitié réfuté dès qu'il est fidèlement transcrit, mais impraticable quand on ne peut guère le citer sans que le lecteur lui donne raison. On appela au secours *tous les enfants de chœur de l'Europe*, qui en effet savaient le contre-point mieux que moi: on les fit *rire* d'un *homme de lettres* qui, *sans savoir la musique*, ne trouvait pas celle de Gluck admirable en tout; et Gluck même eut la maladresse de se charger de cette plate facétie en la signant.

Je me souviens que dans ce temps, ouvrant par hasard le *Dictionnaire de musique* de J. J. Rousseau, j'y retrouvai précisément tout ce que je venais d'écrire sans l'avoir jamais lu. C'était abso-

lument les mêmes idées et les mêmes principes, sauf les différences de diction : d'ailleurs, la conformité était frappante. Elle embarrassa un peu les *maîtres* qui m'avaient si vertement réprimandé; car enfin j'en avais un pour moi, et ce n'était pas le seul. Mais on répondit qu'on *ne trouvait pas tout dans les Dictionnaires;* ce qui était vrai, mais ce qui n'empêchait pas que je n'y eusse trouvé tout ce qu'il fallait pour avoir raison.

C'est la même chose aujourd'hui : tout ce qui concerne ici l'opéra était écrit quand j'ai lu les *Mémoires* de l'auteur de *Lucile* et de *Silvain,* et j'ai encore eu cette fois le plaisir de m'assurer que, si *je ne savais pas la musique*, je la sentais du moins comme ceux qui ne réussissent pas mal à en faire. La lecture de cet ouvrage, dont je me suis heureusement avisé dans un moment de loisir, m'a fait éprouver une autre sorte de satisfaction. Je savais bien que l'auteur était non-seulement un grand artiste, mais homme de beaucoup d'esprit; je ne savais pas qu'il fût écrivain, et il l'est. Il m'avait toujours paru celui de nos compositeurs qui avait eu le plus d'esprit en musique; mais j'ai vu, en le lisant, qu'il en a aussi beaucoup dans son style, et je suis bien aise d'avoir cette occasion de l'en féliciter [1].

[1] Ce n'est pas que je pense comme lui dans ce qui ne regarde pas directement son art. C'est en musique que son avis est d'un grand poids, et que j'aime à m'en appuyer. Elle n'occupe proprement qu'une moitié de ses *Mémoires :* l'autre roule sur les passions et les caractères dans leurs rapports avec l'expression musicale, et ces rapports sont encore fort bien saisis. Mais c'est pour lui une occasion de se jeter dans des théories

Les lecteurs ne seront pas fâchés de suivre un moment avec moi un tel homme parlant de son art, et ils jugeront s'il y a des rapports entre ce qu'ils viennent de lire et ce que je vais mettre sous leurs yeux.

« Voulez-vous savoir si un individu quelconque est né sensible à la musique? Voyez seulement s'il a l'esprit simple et juste; si, dans ses discours, ses manières, ses vêtements, il n'a rien d'affecté; s'il aime les fleurs, les enfants; si le tendre sentiment de l'amour le domine : un tel être aime passionnément l'harmonie et la mélodie qu'elle renferme, et n'a nul besoin de composer une brochure d'après les idées des autres, pour nous le prouver. » *Tome I, page* 155.

« Il faut être vrai dans la déclamation, me disais-je, à laquelle le Français est très-sensible. J'avais remarqué qu'une détonation affreuse n'altérait pas le plaisir du commun des auditeurs au spectacle lyrique, mais que la moindre inflexion fausse au théâtre français causait une rumeur générale. Je cherchai donc la vérité dans la déclamation, après quoi je crus que le musicien qui saurait le mieux la

générales sur l'homme, et alors il n'a plus qu'un esprit d'emprunt, puisé dans les plus mauvaises sources. Il répète tous les paradoxes de J. J. Rousseau, avec cette sorte de crédulité passionnée qui fait voir seulement que l'imagination est dupe et que la raison n'a rien examiné; et comme on ne voit ici ni amour-propre ni mauvaise foi, je suis persuadé qu'avec un peu d'attention il abjurerait des erreurs qui ne sont chères qu'à l'orgueil *philosophique*.

métamorphoser en chant serait le plus habile. » *Page* 170.

« On peut exprimer juste, avec beaucoup d'harmonie, un grand travail d'orchestre et un chant souvent accessoire, ou une déclamation peu chantante : c'est ce qu'en général a fait Gluck. » *Page* 243.

Ah! Grétry ! bien vous a pris d'avoir été fort accort et fort discret il y a vingt ans. Si vous aviez parlé ainsi de ce Gluck *qui a failli vous étouffer* malgré toute votre réserve, vous auriez vu comment ceux mêmes qui avaient été vos plus ardents panégyristes se seraient retournés contre vous et contre leurs propres suffrages, sans s'embarrasser le moins du monde d'être en contradiction avec eux-mêmes. Croyez pourtant que le grand talent est comme la vérité : il peut être combattu et persécuté long-temps, jamais *étouffé* par aucune espèce de puissance.

« Le Français est celui de tous les peuples qui a reçu de la nature le moins de disposition pour la musique. » *Page* 285.

« Tous les génies italiens n'ont pu produire une ouverture telle que celle d'*Iphigénie en Aulide* : toute la force du génie allemand ne nous présente pas un air pathétique aussi délectable que ceux de Sacchini. La France, offrant une température mixte entre l'Italie et l'Allemagne, semble devoir *un jour* produire les meilleurs musiciens, c'est-à-dire ceux qui sauront se servir le plus à propos de la mélodie unie à l'harmonie, pour faire un tout parfait. Ils

auront, il est vrai, tout emprunté de leurs voisins; ils ne pourront prétendre au titre de créateurs; mais le pays auquel la nature accorde le droit de tout perfectionner, peut être fier de son partage. » *Ibidem.*

Cette propension imitative, et cette tendance à perfectionner en imitant, ont été généralement prouvées par l'expérience dans ce qui concerne les arts, si l'on excepte l'épopée. Mais dans les objets d'une tout autre importance, cette manie enthousiaste d'outre-passer ce qu'on veut imiter, sans même examiner s'il y a lieu à l'imitation, est un des plus funestes attributs de la pétulance française, et un grand sujet pour l'histoire : *argumentum ingens.* Quant à notre avenir en musique, le présage qui s'en offre ici, tout brillant qu'il est, n'est pas absolument improbable. Mais l'auteur lui-même nous en croit encore assez éloignés, car il dit à la page suivante : « La musique du jour, la musique bruyante, qu'on peut appeler *révolutionnaire*, est loin de celle qui est propre au *caractère français.* » Cette *musique bruyante* a pourtant, comme on l'a vu, toujours réussi en France, et long-temps avant qu'il y eût parmi nous rien de *révolutionnaire.* Je crois bien que la révolution, qui a tout exagéré en mal, a pu faire ici ressentir son influence comme dans tout le reste; mais il me semble qu'en tout temps l'oreille française a été assez amie du bruit, quoiqu'elle fût aussi très-capable de goûter la mélodie : elle a montré à la fois ou tour à tour l'une et l'autre disposition, quoiqu'à un degré différent;

et tout ceci rentre également dans le *caractère français*, dont l'examen réfléchi, comme il mérite de l'être, n'est ni de mon sujet ni de ce moment.

« La colère d'Achille, décrite par Homère, nous transporte dans le camp des Grecs : on frissonne aux cris de ce héros formidable : en est-il ainsi de la colère d'Achille exprimée en musique dans l'*Iphigénie* de Gluck ? L'air que chante le héros est une espèce de marche assez commune, dont le chant pourrait s'adapter également à toutes sortes de fêtes. » (Il faut avouer que voilà une plaisante manière d'*exprimer* la colère d'Achille. Assurément le cri qu'Homère lui fait jeter trois fois des bords d'un fossé qui le sépare des Troyens, ce cri terrible qui trois fois les fait reculer, ne ressemblait pas à un *chant de fête*. Je n'en avais pas tant dit à beaucoup près, quand on souleva contre moi *tous les enfants de chœur de l'Europe*; et voilà qu'un *enfant de chœur*, devenu assez célèbre dans l'Europe (et ce n'est pas le seul), ne pense pas autrement que moi de cet air fameux, si ce n'est qu'il y voit *une marche, un chant de fête*, et moi un air à boire ; et il est vrai qu'on peut y voir à peu près ce qu'on veut.) « Le bruit général de l'orchestre semble faire seul tout le mérite de ce tableau. Sans doute l'habile artiste avait senti l'*impossibilité* d'atteindre la vérité, et sagement il s'est abstenu de vains efforts qui n'eussent montré que l'insuffisance de l'art, en l'écartant davantage de son but. » *Page* 303.

N'y a-t-il pas ici un peu de courtoisie pour faire

passer la vérité? C'est à propos de la difficulté de faire chanter Orphée et Apollon que l'auteur vient en cet endroit à l'air d'Achille. Mais Apollon est un dieu, et Orphée un demi-dieu; et s'il est très-malaisé d'atteindre à ce que l'imagination attend de la beauté de leur chant, cela n'a rien de commun avec les moyens que peut avoir la musique, pour rendre la fureur toute naturelle d'un amant, d'un héros irrité tel qu'Achille. L'*impossibilité* ne peut être ici que relative; et si l'insuffisance était dans l'art, que serait donc la musique, dont personne ne peut connaître mieux le pouvoir que l'artiste qui parle ici? Ce n'est pas le seul endroit où l'on s'aperçoive qu'il s'efforce d'atténuer lui-même l'expression du sentiment qui lui échappe. Les spectres de la cabale *gluckiste* le poursuivent encore.

« Soyons de bonne foi : nos tragédies en musique n'ont-elles pas produit presque tout leur effet musical après le premier acte? Et si l'action ne nous attachait aux actes suivants, peut-être le dégoût s'emparerait-il des auditeurs, au point qu'ils désireraient de ne plus rien entendre. » *Page* 341.

C'est un musicien qui fait cet aveu : combien il confirme d'idées énoncées dans la section précédente! Venez après cela vous vanter de remplacer l'illusion tragique, qui va toujours en croissant, par une musique dont l'*effet* est presque épuisé dès le premier acte. Ah! les artistes ne voient dans l'art que ce qu'il peut faire, et les charlatans veulent tout faire, parce qu'ils ne savent rien.

Il donne partout de grands et justes éloges au

génie de Gluck qu'il appelle *le restaurateur du drame lyrico-tragique ;* et dans le temps même où on lui faisait signer de ridicules lettres contre moi, je lui avais rendu cette même justice, et l'on a pu voir que je la lui rendais encore ici, car toutes les clameurs des partis ne m'ont jamais fait ajouter ou retrancher quoi que ce soit à la vérité ; et après tout, Gluck n'était pas responsable des travers de ses partisans fanatiques. Mais j'ai énoncé tout aussi franchement ce que je croyais lui manquer ; j'ai pensé qu'en avançant d'un côté les progrès de l'art, il les avait retardés de l'autre ; et l'auteur des *Mémoires* semble partout être du même avis. Il s'enveloppe un peu quand il parle directement de Gluck ; mais toute sa pensée se montre un moment après dès qu'il la généralise : le morceau suivant en est la preuve.

« Il est évident que la musique a fait un bel emploi de ses forces en s'assujétissant à l'action d'un drame vigoureux et pressé : n'a-t-elle pas aussi fait des sacrifices que les amateurs de la mélodie *ont droit* de regretter? Sans doute : comment développer un motif heureux, si toujours le musicien est commandé et pressé par l'action ? Comment développer un bel organe par des traits mélodieux ou brillants, si la *vérité* crie de ne point s'arrêter ? »

L'auteur doit le savoir mieux que moi, et en a donné cent fois l'exemple ; car les situations de ses pièces sont souvent, dans leur genre, tout aussi impérieuses pour le musicien que celles d'une tragédie, et pourtant il sait y *développer* supérieurement *un*

motif heureux : C'est que, l'air et son motif étant une fois bien pris dans la situation , *la vérité* , ce me semble, ne crie point à la musique *de s'arrêter*, puisque alors, tout au contraire, la musique est dans la *vérité* , en étendant et approfondissant son expression par le chant, comme la peinture par son coloris. Je soumets cette explication à l'auteur lui-même, qui dit ailleurs en propres termes, qu'*en général la puissance de la musique est dans le chant.* Mais reprenons la suite du morceau, où tout s'éclaircit successivement.

« Voilà pourquoi des hommes *injustes en apparence* ont dit que Gluck *avait reculé les progrès de l'art.* Soyons plus justes : il a créé un nouveau genre ; son harmonie a osé tout peindre, et les accents de sa déclamation ont exprimé les passions. Cette déclamation musicale n'est pas toujours , il est vrai, le chant par excellence ; elle n'est que *le premier coup de crayon* de Raphaël, sur lequel il nuancera mille couleurs diverses qui subjugueront alors l'âme et la raison. » (Oui, c'est ce qu'il a fait; et quoique surpassé en coloris par le Titien, il ne l'a pas négligé lui-même , et le tableau de la Transfiguration est autre chose qu'un *premier coup de crayon.*) « La musique peut parler *en prose* comme en vers. Si le chant, pris séparément avec sa note de basse, ne vous fait pas le plaisir délectable qu'on éprouve en chantant un bel air de Sacchini , ou en lisant les vers de Racine..... [1], *c'est de la*

[1] L'auteur ajoute : « De Chénier, de Delille, de Le Brun, » de Hoffman. » Voilà un étrange amalgame! Mais je n'examine

prose, et non pas un élan de l'âme, toujours accompagné des charmes de la poésie. » *Page* 346.

Eh bien ! n'est-ce pas là ce que disaient de la musique de Gluck, il y a vingt ans, ces amateurs du chant, *injustes en apparence ? C'est de la musique en prose :* le mot [1] était bien connu, et parut fort malsonnant aux oreilles *gluckistes*. On nous trouvait aussi très-*ineptes* et très-*ignorants* quand nous séparions le chant de la scène des parties d'orchestre, et que nous avions la témérité de demander que le chant fût bon en lui-même : et voilà que cet ignorant de Grétry fait la même séparation en cinquante endroits de son ouvrage, et en appelant Gluck *un poëte*, n'en fait aussi qu'un poëte *en prose*. Il est bien heureux que d'autres révolutions aient un peu refroidi nos Français sur celles de l'opéra : sans cela, qui sait ce qui arriverait d'une pareille témérité? A la page suivante, il se laisse entraîner tout-à-fait du côté de ces hommes *injustes en apparence*, et les voilà devenus réellement justes dès qu'il ne parle plus que des choses sans nommer personne.

« La musique dramatique, tronquée, hachée, sans retours de phrases, sans périodes arrondies, sans *da capo*, sans ritournelles, abandonnant presque toutes les formes qui constituent la mélodie, ne réclame-t-elle pas contre la servitude qu'elle voue à la poésie? Les sociétés d'amateurs, les concertants,

pas ses erreurs *philosophiques et révolutionnaires*, qui sont d'un peu plus de conséquence.

[1] Il était du chevalier de Chatellux.

privés des cinq sixièmes d'un opéra, n'ont-ils pas quelques droits de se plaindre ? » *Page* 349.

Tout le cœur d'un musicien s'est épanché dans ce morceau ; mais aussi je ne sais pas comment ce qui nous reste encore de l'ancienne religion de Gluck a pu lire ce passage, et cent autres pareils, sans avoir les nerfs agacés. Il semble qu'on y ait rassemblé à plaisir tous les mots tant controversés autrefois, et qui donnaient des convulsions aux sacrificateurs de la secte. La voilà encore ici cette *période* tant proscrite, *la fille de l'envie et du mauvais goût ;* voilà tout ce qu'on appelait *le fatras italien*, et qui compose ici *les cinq sixièmes d'un opéra ;* voilà *presque toutes les formes qui constituent la mélodie, abandonnées par cette musique dramatique*, que nous aussi nous trouvions *tronquée, hachée*, souvent *baroque ;* et l'on va voir que l'auteur n'a pas omis non plus cette qualification, qui se rencontre ailleurs, avec l'exemple qu'on en cite. Mais s'il eût réclamé comme nous, dans le temps, *ces cinq sixièmes d'un opéra ;* s'il eût demandé comme nous ce qui restait, on lui aurait répondu comme à nous, et avec toute la dignité accoutumée : « *Il restera la tragédie de Gluck et de du Roulet, qui fera tomber celle de Corneille et de Racine.* »

« La rondeur, les retours de phrases en musique, en font presque tout le charme ; le plus beau trait de musique déclamée n'a de mérite que localement : s'il ne tient pas à un ensemble que l'imagination saisisse, il reste dans la partition plus que

dans la mémoire de ceux mêmes qui l'admirent. *Oh! que c'est beau,* vous disent-ils en vous chantant *quelque trait baroque.* Un jeune homme m'a poursuivi plusieurs semaines en me chantant :

> Je n'obéirai point à cet ordre inhumain.
>
> (*Iphigénie en Aulide*, de GLUCK.)

Ses domestiques le prenaient pour un fou, parce qu'ils ne pouvaient pas chanter sa chanson. » *Tome II, page* 74.

« Une autre manie s'accrédite maintenant, d'autant plus dangereuse qu'elle en impose au commun des auditeurs ; c'est celle de faire beaucoup de bruit. Il semble que depuis la prise de la Bastille on ne doive plus faire de la musique en France qu'à coups de canon [1]. Erreur détestable, qui dispense de goût, de grâce, d'invention, de vérité, de mélodie, et même d'harmonie, car elle ne fut jamais dans le bruit. Si nous n'y prenons garde, nous dessécherons l'oreille et le goût du public ; nos meilleurs chanteurs deviendront ventriloques au bout de deux ans, et nous n'aurons plus que des compositeurs bruyants. N'en doutons point : ce genre monstrueux serait la perte de l'art musical, de même que la pantomime fut la perte de l'art dramatique chez les Grecs et les Romains [2]. » *Page* 51, *tom. II.*

[1] Eh! comme tout le reste apparemment. Qu'est-ce donc que n'a pas fait *à coups de canon* cette révolution toute *philosophique?*

[2] Cette comparaison, qui a été employée plus d'une fois

A propos de cette mode, si commune, de faire jouer à l'orchestre le premier rôle qui doit toujours être sur la scène, l'auteur s'exprime ainsi : « Ne doutons pas que Gluck n'ait entraîné les musiciens à ce parti ; mais il fallait être *philosophe* [1], comme lui, posséder l'art de faire un grand tout *bien ordonné,* pour avoir osé renverser le principe *en rendant principal ce qui par essence ne doit être qu'accessoire.* » (Il n'est pas en moi de comprendre comment un pareil *renversement* peut opérer *un tout bien ordonné :* aussi ne suis-je pas du tout *philosophe,* pas même en musique. Mais ce qui suit immédiatement fait assez sentir que notre Grétry n'a été ici *philosophe* un moment que par complaisance.) « Ce qui prouve cependant, et sans réplique, que, pour travailler dans les vrais principes, l'orchestre doit être subordonné au chant, et non pas le chant à l'orchestre, c'est que le genre de Gluck a déjà été saisi et imité par plusieurs compositeurs, et qu'il peut l'être encore; et je crois qu'on n'imitera pas de même, et avec succès, un chant pur et vrai, ni même le beau chant idéal de Sacchini. » *Tome II, page* 48.

en pareille matière, est parfaitement juste : c'est la différence que j'ai établie ailleurs entre imiter et contrefaire. Le premier est un art, et l'autre une charge : l'un est rare et difficile ; l'autre, facile et vulgaire.

[1] Avouons que ce mot de *philosophe* est ici fort plaisant ; mais n'y voyons que l'embarras de l'auteur, qui, voulant toujours ménager l'homme, sans vouloir sacrifier la vérité, n'a trouvé que la *philosophie* pour excuser, en musique, celui qui de l'*accessoire* a fait le *principal.*

C'est nous dire assez clairement, sans avoir l'air d'y penser, pourquoi Gluck a eu et doit avoir un parti nombreux parmi les musiciens.

« Je ne balancerai pas à dire que l'opéra de Paris sera forcé tôt ou tard de chanter sans crier, de chanter comme on chante en Italie, s'il veut conserver son spectacle. Les spectateurs participent trop aux maux que souffre un chanteur en criant; le plaisir devient une peine horrible; les plus beaux organes se détruisent en très-peu de temps. La musique de Gluck est belle ; mais elle a le défaut d'être souvent au-delà des forces humaines, quant aux voix. Une voix seule ne luttera jamais sans risque contre quatre-vingts ou cent instruments qui jouent, qui frappent, qui sonnent de toutes leurs forces. » *Tome II, page* 300.

C'est ce que Marmontel avait dit fort gaiement dans son poëme sur la musique, intitulé *Polymnie*, que j'ai eu long-temps entre les mains. Le dialogue est ici entre une première chanteuse et un administrateur de l'opéra.

« Et mes poumons? demanda Rosalie.
« — Soyez tranquille, ils vous seront payés.
« Sur mon état ils seront employés.
« Rien n'est plus juste, et la règle établie
« Veut qu'en dépense on porte, à l'opéra,
« Tous les chanteurs que monsieur crèvera. »

« Un peintre a-t-il assez fait lorsqu'il a disposé la structure du corps humain dans toutes ses proportions? Non; il faut que la chair bien coloriée

couvre également cette première structure ; il faut que les vêtements couvrent à leur tour la plus grande partie du corps, en laissant plus que soupçonner les formes qu'ils enveloppent. De même, le musicien doit d'abord déclamer juste, et saisir le rhythme convenable : c'est la structure de son œuvre. Il doit revêtir sa déclamation d'un chant pur : c'est la chair qui couvre l'anatomie. Il doit faire des accompagnements qui suivent, soutiennent et fortifient l'expression sans jamais la voiler totalement : c'est comparativement le costume des figures. Nous devons voir, par ce rapprochement, qu'il faut, pour le musicien comme pour le peintre, trois choses pour en faire une bonne : déclamer seulement, c'est faire un squelette ; chanter vaguement, c'est faire une figure idéale ; et prodiguer les accompagnements, c'est faire une riche draperie pour habiller ce qui n'existe pas. *Ne pouvant la faire belle, tu l'as faite riche*, disait Apelle en regardant une Vénus que lui montrait un de ses prétendus confrères. » *Tome II, pages* 319 *et* 320.

« La musique, ainsi que les vers, ne se retient point, et par conséquent n'a point de charme, si les différents traits qui composent une phrase n'ont entre eux des rapports intimes. » *Tome II, page* 77.

Rien n'est plus vrai, et c'est ce que j'ai tâché de faire comprendre partout où j'ai parlé avec quelque détail de la liaison des idées en poésie, de la gradation des termes et du secours qu'ils se prêtent mutuellement dans l'emploi des figures, en un mot,

de tout ce qui compose le tissu et les nuances du style. Tout cela est également applicable à la musique comme à la poésie, mais bien plus difficile encore dans l'une que dans l'autre, puisqu'il y a vingt bons musiciens pour un bon poëte. Toute cette théorie est véritablement le secret du grand talent; la multitude des rimeurs, qui font si aisément des vers avec tous les vers faits depuis près de deux cents ans, ne se doute même pas de cette science, qui est celle du génie fortifié par l'étude; et ceux mêmes qui paraissent la comprendre, quand on leur en explique quelque chose, ne sont pas en état de l'appliquer. C'est le partage de cinq ou six hommes dans un siècle; c'est ce qui fait vivre le petit nombre de bons ouvrages dénigrés par l'ignorance envieuse, et mourir tous ceux qu'elle préconise; mais c'est aussi ce qui n'est généralement senti ou avoué que quand les écrivains ne sont plus. Cette supériorité serait trop accablante pour tous ceux qui sont intéressés à l'atténuer; et il faut au moins être délivré de l'auteur pour consentir à reconnaître tout haut le mérite des ouvrages.

« Je le répète, et je le répéterai jusqu'à la fin de ce livre, la musique purement déclamée n'est que le dessin, qu'il faut ensuite colorier avec du chant, et toute musique qui ne chante point, dont les phrases ne sont pas liées intimement, n'a point de charme et ne produit pas d'illusion. La musique qui parle à l'imagination est donc celle qui est plus chantante que déclamatoire. » *Tome III, page* 151.

« Tant que l'opéra conservera une musique bruyante qui empêche d'entendre les paroles, il ne sera lui-même qu'une pantomime moins caractérisée que l'autre..... Il n'est le plus souvent qu'une pantomime expliquée par des effets d'harmonie.... Mais, soyons-en sûrs, tous les spectacles lyriques prendront le caractère qu'ils doivent avoir; la musique y sera faite et exécutée de manière à laisser entendre distinctement toutes les paroles, parce que c'est en elles que réside tout l'intérêt : c'est la base sur laquelle tout repose, et sans laquelle rien n'existe. Si l'acteur doit nous faire entendre des cris, si l'orchestre doit exagérer ses forces, ce ne doit être que dans très-peu d'endroits, et lorsqu'une situation déchirante l'exige absolument. » *Tome III*, *page* 158.

Je ne saurais omettre que l'auteur fonde toutes ces belles espérances, que je ne prétends pas démentir, sur *Dieu et le temps*. *Et Dieu surtout*, dit le bon peuple, qui n'est pas *le peuple* de Robespierre. Mais *Dieu* n'est-il pas ici appelé d'un peu loin au secours de l'opéra; et l'auteur, qui met si souvent *la nature* là où il faudrait mettre *Dieu*, n'a-t-il pas pris ici son nom *en vain? Ce souhait pieux* ne vaut pas, ce me semble, la saillie, ou, si l'on veut, la naïveté du vieux Sarrazin, quand Voltaire, le rencontrant pendant les vacances de Pâques, lui demanda si les comédiens avaient quelque chose de nouveau pour la rentrée. « *Hélas!* » *non, Monsieur; nous n'avons rien.* » — « *Que* » *Dieu vous en envoie!* » — « *Ah, Monsieur,*

» *pour ce qui est de ça, nous espérons bien plus* » *en vous qu'en Dieu.* »

A l'égard des cris, je trouve dans une petite pièce fort gaie de Palaprat : *le Ballet extravagant,* un passage qui vient ici fort à propos. Cette pièce, qui eut beaucoup de succès, et qui, je crois, en aurait encore (à titre de farce, s'entend), est la première où l'on ait ridiculisé notre opéra, qui depuis a si abondamment fourni aux parodistes et aux forains. Un fripon nommé Larivière, prétendu maître de danse, fait un éloge grotesque de son camarade Desrondeaux, fripon comme lui, et prétendu musicien, dont le chef-d'œuvre est de faire entendre dans un opéra *les cris d'une femme qui accouche.* « Jusqu'ici on n'a fait chanter que des amants, des furieux, des géants et des damnés tout au plus; mais que dira-t-on quand on entendra une femme, en travail d'enfant, exprimer par son chant ses douleurs et ses tranchées? Il n'y a pour cela qu'un Desrondeaux dans le monde. » L'ambassadeur de Naples [1] aurait dit que Palaprat avait prophétisé tout en riant, et que Desrondeaux n'était pas *le seul au monde.*

« Si vous ne faites qu'un chant aride, lorsque les

[1] Le marquis de Caraccioli, homme de beaucoup d'esprit, et le plus déterminé des *antigluckistes.* On se souvient encore de ses plaisanteries, qui couraient alors dans les sociétés. C'est lui qui disait, quand il entendait *Iphigénie en Tauride* ou *Alceste : Croyez-vous que ce soit là une femme désolée? Non, c'est une femme qui accouche;* et souvent il n'avait pas tort.

paroles sont remplies de sensibilité, quel que soit le travail de l'orchestre, vous avez encore manqué le but. Je suis tenté de dire au chanteur : Pourquoi te fais-tu remplacer par l'orchestre? Je l'entends bien me dire tout ce que tu ne dis pas, mais tu ne sais donc pas parler ta langue, puisqu'il te faut un interprète? Pourquoi fait-il ton rôle? Joue le tien, et crois que je sentirai tout ce que tu me feras bien sentir. »

Je prends l'auteur à témoin que nous ne nous sommes point communiqué nos pensées, comme on serait peut-être tenté de le croire, et que depuis plus de vingt ans, si je me suis rencontré deux ou trois fois avec lui, nous n'avons jamais parlé de musique : en général, il en parlait fort peu, comme il l'assure lui-même dans ses *Mémoires*, et avec vérité.

Il regrette quelque part, et très-cordialement, le son des cloches, et cela paraît assez fort pour lui, à raison de l'esprit *philosophique* de son ouvrage. Ce regret n'est pas même fondé sur des rapports d'harmonie, comme on pourrait le penser d'un homme fait pour les voir partout. Non, c'est sur des idées d'ordre social, les plus communes depuis long-temps, mais assez bien exprimées pour ne pas laisser en doute qu'elles n'aient été senties. Je n'en citerai qu'une phrase, qui suffit pour faire tomber à la renverse toute *la philosophie* de nos jours. « Partout où l'on entend le son d'une cloche, surtout dans les lieux écartés, on peut se dire : Ici les hommes se sont soumis à l'ordre et au devoir. »

Eh bien! mon cher Grétry, vous voyez donc que ceux qui les ont partout détruites à si grands frais, ceux qui en ont interdit l'usage sous les peines les plus graves, ceux qui ont proscrit Camille Jordan pour les avoir redemandées, ceux qui ont si souvent dénoncé, avec des cris épouvantables, à la tribune des *législateurs*, le son d'une cloche dans un département; ceux qui ont fait si souvent marcher toute *la force armée* contre une cloche; enfin ceux qui nous ont dit, il y a quatre ans, en style figuré et gravement politique : *Les cloches attirent le tonnerre* [1], étaient tous des *philosophes* parfaitement conséquents [2]. Je ne veux pas en dire davantage, pour ne pas trop vous brouiller avec eux; mais laissez faire *Dieu et le temps*, comme vous dites (et ici l'à-propos ne manque pas), et je vous

[1] *Journal de Paris* 1794, article signé *R*, où l'on proscrivait les cloches, *de peur de guerre civile*.

[2] J'étais, l'été dernier, dans une paroisse de campagne, aux portes de Paris. Jamais je ne fus plus surpris que d'entendre, à quatre heures du matin, sonner l'*Angelus*. Je crus rêver, ou que Paris était tout au moins *en contre-révolution;* ce qui pourtant ne m'empêcha pas de me rendormir. Je n'eus rien de plus pressé, en me levant, que de m'informer de cet événement étrange. On me répondit que j'entendrais encore sonner à onze heures du matin et à quatre heures du soir, et que les dimanches et fêtes on sonnait de même les offices; que c'était l'usage depuis le 18 *brumaire*, et que personne n'y trouvait à redire, *parce qu'il n'y avait plus de jacobins en place*. Ces bonnes gens ne connaissent nos *philosophes* que sous le nom de *jacobins* : voyez leur simplicité! En effet, pendant trois semaines de séjour, j'entendis régulièrement la cloche, et cette commune n'est pas encore abîmée! Qui l'eût cru?

réponds que l'article *cloches* figurera à sa place parmi les *phénomènes révolutionnaires*. Je n'ai pas besoin de dire de quelle nature ils sont; mais je ne crois pas que personne en sache le nombre, pas même moi, qui m'en occupe plus qu'un autre : il n'y a que celui qui les a permis qui les connaisse tous et à fond. Mais il faut toujours faire ce qu'on peut, et la postérité suppléera aux contemporains, et en aura pour long-temps.

CHAPITRE VII.

De l'Opéra comique, et du Vaudeville dramatique, qui l'a précédé.

SECTION PREMIÈRE.

Le Sage, Piron, Vadé.

Nous rencontrons ici encore un genre de drame qui est né dans ce siècle et qui a dû sa naissance et ses accroissements, d'abord au goût naturel des Français pour le vaudeville, ensuite au goût et au progrès de la bonne musique. Celle-ci fit assez long-temps disparaître du théâtre l'ancien vaudeville des spectacles forains, qui pourtant lui avait servi d'introducteur; mais, dans ces derniers temps, la mode, qui tourne toujours dans un cercle, ramena le vaudeville, que sa gaieté familière soutient sur la scène à côté de la brillante ariette. Il faut donc remonter au commencement de ce siècle et au vaudeville de la foire, qui a été le berceau de cet opéra comique si accrédité de nos jours, où nous l'avons vu prendre tant de formes différentes. Puisque ce genre est parvenu jusqu'à obtenir une place dans la littérature agréable, il doit en trouver une dans ce

Cours, et d'autant plus que ce genre, quel qu'il soit, a suffi pour en donner une aussi à plusieurs écrivains estimés, dont il a fait à peu près tout le mérite. Que ce mérite soit un peu mince comme le genre lui-même, j'y consens; mais il ne faut dans les arts rien rejeter ni dédaigner de ce qui peut varier les amusements publics, et entrer dans la classe des plaisirs dont les honnêtes gens n'aient point à rougir. Ici tout est bon, pourvu que tout soit à son rang; et dans l'ordre des talents, comme dans celui des conditions, la variété et l'inégalité forment l'harmonie générale, comme l'égalité prétendue produit la confusion et le chaos.

On commença, vers la fin du règne de Louis XIV, à jouer, aux foires Saint-Laurent et Saint-Germain, de petites comédies dont Arlequin était toujours le principal acteur, escorté d'un Pierrot, d'une Colombine, d'un Léandre ou d'un Lélio, etc. : c'était un spectacle d'un degré au-dessous de la comédie italienne, et d'un degré au-dessus de Polichinelle. Les premiers essais n'avaient même été autre chose que des scènes françaises détachées du vieux théâtre italien, et ces scènes avaient succédé à des farces du théâtre des danseurs de corde, telles qu'on les joue encore sur leurs tréteaux. C'est jusque là que remonte ou plutôt que redescend l'origine de l'opéra comique, dont la fortune est depuis cinquante ans si générale; il n'y a pas trop de quoi rougir, puisque, après tout, la tragédie a fait le même chemin, depuis le tombereau de Thespis jusqu'au théâtre de Sophocle. Remarquons seulement que

la vogue de l'opéra comique a résisté à toutes les variations de la mode, quand les autres spectacles s'en ressentaient plus ou moins à diverses époques, et que, même à celles qui ont été les plus affreuses dans la révolution française, un nouveau théâtre, uniquement consacré au vaudeville, fut sans comparaison celui de tous qu'on parut suivre le plus volontiers. On pourrait en assigner différentes causes; mais on ne saurait méconnaître la première de toutes, ce caractère de légèreté et ce besoin d'amusement que rien ne détruit dans les têtes françaises, et qui ne laisse pas d'avoir ses avantages comme ses inconvénients, mais qu'il n'est plus permis de préconiser comme on faisait autrefois, depuis qu'il est trop prouvé que tant de frivolité ne nous rend que plus capables de folies très-sérieuses et très-funestes.

Un Italien nommé Francisque eut, je crois, le premier, l'entreprise de ce spectacle forain, qui prit bientôt le titre d'opéra comique, depuis que le grand opéra, sous celui d'Académie royale de musique, et en vertu de son privilége exclusif, eut vendu aux acteurs de la foire le droit de chanter. Ils se l'étaient bien arrogé d'eux-mêmes, comme on peut l'imaginer; mais on voit dans une foule de mémoires et d'écrits du temps quelles alarmes répandit cette espèce d'usurpation, quand le public, qui fuyait l'ennui et cherchait la nouveauté, courut tout de suite avec affluence aux faubourgs Saint-Laurent et Saint-Germain, aimant mieux rire à la foire que de bâiller au théâtre du Palais-Royal. La

comédie italienne parut encore bien plus jalouse et plus irritée contre un enfant dénaturé qui ôtait le pain à sa mère : celle-ci fut implacable, et vint à bout de faire plus d'une fois fermer les spectacles de la foire. Tout Paris prit parti dans cette grande querelle ; toutes les puissances s'en mêlèrent. Les comédiens français, réunis aux italiens, firent interdire *la parole*[1] aux forains, et l'opéra leur défendit le chant. Des commissaires étaient chargés de veiller, pendant les représentations, à ce qu'on ne s'avisât pas de parler ou de chanter. On eût cru qu'il ne restait rien à faire : point du tout ; le public français, toujours jaloux de la liberté..... des plaisirs, fit cause commune avec les forains, qui le divertissaient ; il soutint noblement, ou plutôt gaiement, *les droits de l'homme ;* et les acteurs de Francisque, chez qui le besoin et la prohibition éveillaient l'industrie, firent des prodiges d'invention. On ne leur avait laissé que l'orchestre et la pantomime de leur Arlequin ; mais le public voulait à toute force ces couplets toujours satiriques ou graveleux mêlés dans le dialogue, et qui avaient fait réussir les premières pièces. On mit ces couplets sur des écriteaux qui descendaient du cintre ; l'orchestre jouait les airs, les spectateurs chantaient les paroles, l'acteur faisait les gestes, et l'on peut imaginer ce qu'il

[1] Ils disaient alors comme de nos jours : *Tu n'as pas la parole ;* mais, entre le sens et l'effet que ces mots avaient à la foire, et celui qu'ils ont eu dans nos tribunaux et nos assemblées, la différence est la même qu'entre ces temps-là et les nôtres.

y avait de joie, et même de folie, dans cette nouvelle espèce de spectacle où le public était acteur, et où il n'y avait de sifflé que le commissaire inspecteur dont tout le monde se moquait. La première de toutes les puissances, l'intérêt, brouillait tour à tour et conciliait tout : tantôt l'opéra de la foire était autorisé, comme tributaire de l'autre ; tantôt la jalousie des succès faisait ordonner la clôture. Après bien des variations et des interruptions, Monnet, directeur de troupe en province, qui avait de l'esprit, des protections à la cour et des liaisons avec les gens de lettres, donna plus de consistance à cette entreprise dont il vint se charger à Paris, et qui prospéra dans ses mains plus qu'elle n'avait encore fait. C'est pour lui que Vadé, Favart et Sédaine, d'Auvergne, Philidor et Duni, travaillèrent chacun dans son genre, et tous avec succès. C'était le moment où l'apparition momentanée des bouffons d'Italie avait tourné vers la musique toute la vivacité de l'esprit français. La mode entraîna tout, et des talents aimables, tels que ceux de Mademoiselle Vilette [1] et de Clairval, ne parurent plus faits pour des tréteaux forains. L'intérêt se fit encore entendre par-dessus tout, et les comédiens italiens furent trop heureux d'ouvrir leur théâtre qui menaçait ruine à ce même opéra comique qu'ils avaient tant persécuté et qui arriva fort à propos pour être le sauveur de ceux qui l'avaient si long-temps traité en ennemi.

[1] Depuis, madame Laruette.

Ce qu'il y a de plaisant, c'est que tous ces grands théâtres qui le combattaient avec tant d'animosité, en affectant pour lui tant de mépris, n'avaient pu rien imaginer de mieux, pour en contre-balancer la fortune, que de se rabaisser jusqu'à lui, et de s'approprier ses moyens et ses ressources, les farces, les ballets et la gravelure. Le théâtre de Melpomène et de Thalie payait des danseurs; ce qui, pour le dire en passant, est ridicule, et doit être réformé, quand la restauration générale, qui suit toujours un grand bouleversement, s'étendra, comme cela doit être, sur les spectacles publics [1], qui méritent sous tous les rapports la plus sérieuse attention de la part d'un gouvernement qu'aura éclairé l'expérience. Il n'y eut pas jusqu'à l'opéra qui ne voulût rivaliser avec la comédie italienne et la foire, et qui donna *Ragonde*, mauvaise farce du vieux Destouches, dont il se moquait le premier, et qui ne laissa pas d'attirer la foule; et dans ce même temps l'opéra, son privilége à la main, faisait interdire les ballets à la comédie française, qui cependant eut bientôt assez de crédit pour se les faire rendre, et se maintint en possession d'un *agrément* (c'est ainsi que cela s'appelle) [2] qui lui est fort

[1] Il importe plus qu'on ne le croit que chaque spectacle soit circonscrit dans les bornes de sa destination, et n'en sorte jamais. Le meilleur moyen pour que chacun d'eux soit aussi bon qu'il est possible, c'est que chacun ne soit que ce qu'il doit être. Cette matière sera traitée ailleurs dans la suite de cet ouvrage.

[2] On sait qu'une pièce où il y a des fêtes et des danses est annoncée *avec tous ses agréments*.

étranger, et ne lui vaut sûrement pas ce qu'il coûte. Il ne resta de ce grand procès que *les remontrances des comédiens français au roi*, très-jolie pièce [1], pleine d'esprit, de sel et de facilité, qu'il faut bien laisser à l'avocat Marchand, puisque personne ne l'a réclamée, mais dont il ne méritait guère d'être l'auteur, s'il l'est de toutes les sottises qui ont couru sous son nom.

Le Sage et d'Orneval ont pris la peine de recueillir en huit ou dix volumes, intitulés *Théâtre de la Foire*, ce qui leur a paru mériter d'être conservé pour la postérité. A juger par ce qui est de choix, que devait donc être le reste? Cela devait rester dans les dépôts des troupes foraines, et l'on est fâché qu'un aussi bon esprit que Le Sage ait cru ces fadaises dignes de l'impression. Il est vrai qu'il

[1] Elle doit être assez inconnue dans le monde d'aujourd'hui, quoique imprimée, je crois, dans quelques recueils. Elle commence ainsi :

Sire, vos fidèles sujets,
Les gens tenant la comédie,
Paisibles suppôts de Thalie,
Et tous ennemis des procès,
Osent se plaindre du succès
De cette fière Académie
Par qui leur troupe est avilie,
Et voit proscrire ses ballets, etc.

Elle finit ainsi :

Ce sont, Sire, *les remontrances*
Qu'après plus de quatre séances
Et tous nos foyers assemblés
Dans le palais de la Folie,
Vous offrent vos sujets zélés,
Les gens tenant la comédie.

fait lui-même tous les frais de ce recueil d'élite, de compagnie avec d'Orneval, et Fuselier en tiers. Passe pour ces deux hommes-là, qui n'avaient rien à perdre ; l'un n'est connu que par l'association de son nom à celui de Le Sage ; l'autre ne fut jamais qu'un volumineux faiseur de riens. Mais l'auteur de *Gil-Blas* et de *Turcaret* se devait d'être plus sévère avec lui-même, et plus circonspect avec le public. Il s'était brouillé avec les comédiens français; il était pauvre, il fallait vivre, et ce fut par besoin autant que par ressentiment qu'il travailla vingt-ans pour la foire, qu'il enrichit, et qui ne l'enrichit pas lui-même, puisqu'il mourut dans l'indigence. Du moins la foire le fit subsister, et jusque-là il n'y a rien à dire; mais pourquoi imprimer? Qui devait savoir mieux que lui que ces sortes de pièces ne soutiennent point, je ne dis pas l'examen, mais la lecture? Elle est rude, il faut l'avouer, et pire, s'il est possible, qu'un recueil d'opéra nouveaux. Il a fallu pourtant en passer par-là ; car il n'est pas permis de parler de quoi que ce soit qu'en connaissance de cause. Mais quel ennui, quel dégoût, et quelle perte de temps! Je conviens aussi que la préface a encouragé cette espèce de dévouement. L'auteur s'inscrit en faux par avance contre ceux qui jugeront sur le titre, sur ce seul nom de *Théâtre de la Foire*, et là-dessus il n'a pas tout à fait tort. Il reconnaît que *la totalité des pièces qu'on y a jouées est plus propre à confirmer qu'à démentir* ce juste mépris qui les renvoie aux tréteaux qui leur conviennent, et leur refuse l'attention

du lecteur. Mais il excepte celles qu'il a choisies, et malgré tout ce qu'elles doivent *perdre, dépouillées de l'agrément de la représentation*, il veut qu'on y trouve *des caractères, du plaisant, du naturel, de la variété*. C'est beaucoup, et quoique ce fût ici un auteur parlant de ses propres écrits, j'ai cru un moment, sur sa parole, qu'il y aurait au moins quelque chose de tout cela, parce qu'enfin l'amour-propre d'un homme d'esprit ne laisse pas de différer de celui d'un sot. Je n'en connaissais rien, absolument rien; *j'ai voulu voir, j'ai vu*, et non-seulement il n'y a pas, mais il ne peut y avoir dans ce genre de pièces rien de tout ce que Le Sage a voulu y voir. J'en ai conclu qu'il avait été tout naturellement aveuglé sur ce genre, essentiellement mauvais, mais qui l'avait occupé vingt ans; et il est tout simple que la longue habitude, jointe au succès des représentations, ait altéré son jugement. Quels *caractères*, quel *naturel*, quelle *variété* peut comporter un canevas toujours de convention, offrant toujours les mêmes personnages, et des personnages hors de nature? Je puis rire d'Arlequin sur la scène, comme d'un bouffon qui est là pour me divertir, n'importe comment; mais d'ailleurs où est Arlequin, et à qui peut-il ressembler? Qu'est-ce que les *Mezetins*, les *Scaramouches*, les *Pierrots*, les *Colombines*, etc. dès qu'ils ne sont plus dans le cadre où leur figure est toujours la même, où ils doivent toujours parler le même jargon? Carlin était amusant sur le théâtre, où il donnait de la grâce à ses *lazzis*. Je dis à Le

Sage, à Gherardi, auteur d'un recueil tout semblable[1], et fort épris du comique de son pays : « Imprimez donc, s'il est possible, les *lazzis* de votre Arlequin, ou n'imprimez pas des pièces qui ne sauraient s'en passer. » Comment peut-il y avoir des *caractères* quand il faut que tout soit également forcé, personnages et situations, pour mettre en jeu l'extravagance bouffonne et purement idéale d'un être de raison tel qu'Arlequin? Il est partout, il est tout, il prend toutes sortes de figures, ses travestissements sans nombre remplissent souvent toute une pièce. Il est homme, femme, animal, *sultane favorite*, *roi des Ogres*, *roi de Serendib*, *Endymion*, etc., etc. Tout cela peut-il être autre chose qu'une caricature en pantomime? Laissez-la donc à sa place, et ne la mettez pas dans un livre.

Cette quantité de déguisements burlesques est-elle ce que Le Sage appelle *variété?* Il peut y en avoir dans les moyens de l'acteur, mais il n'y en a point pour le lecteur, et le titre d'une de ces pièces peut s'appliquer à toutes, *Arlequin toujours Arlequin*.

Reste *le plaisant ;* voyons où il peut être : dans le jeu des personnages, ou dans la gaieté des couplets satiriques ou licencieux. Il est reconnu que le premier n'est que pour le théâtre; l'autre, de l'aveu de Le Sage, a besoin du chant, et lui-même recommande au lecteur d'avoir toujours soin de chanter. Soit; mais il s'en faut que cela suffise pour obvier à tout. « Ce théâtre, dit-il fort à propos,

[1] L'ancien *Théâtre Italien*, dont il sera question à la fin de ce chapitre.

était caractérisé par le vaudeville, espèce de poésie particulière aux Français, estimée des étrangers, la plus propre à faire valoir les saillies de l'esprit, à relever les ridicules *et à corriger les mœurs.* » A ces derniers mots près, c'est la vérité; c'est là ce qui fit véritablement le sort de ces anciens opéra comiques, et y entraîna bientôt la bonne compagnie à la suite du peuple. On sait ce que peut un couplet sur la malignité des oreilles françaises, et toutes les scènes étaient plus ou moins assaisonnées de la satire, mais le plus souvent de la satire à gros sel, et, ce que Le Sage ne dit pas ici et qu'on n'aimait pas moins, de plaisanteries et d'équivoques assez claires pour être fort libertines; au point que souvent même le choix des rimes avertissait le spectateur de substituer les mots propres, c'est-à-dire les gros mots [1]. Le Sage avoue que toutes les pièces de la foire étaient remplies d'obscénités : je ne les connais pas, et je m'en rapporte à lui; mais il excepte celles de son recueil, et je ne comprends rien à cette distinction. Il fallait qu'il fût blasé sur la gravelure comme sur le comique de son théâtre.

Piron, qui nous a légué aussi, sans doute par respect pour la postérité, son *Théâtre de la Foire*, en quatre volumes, bien et dûment commenté par un magistrat, par un *conseiller honoraire*, le tout pour la grande édification publique; Piron du moins est de meilleure foi sur ces *traits libres qu'on trouve*, dit-il, *par-ci, par-là*, c'est-à-dire à tout

1 Le mot propre échappa une fois à l'actrice, qui alla passer quelques jours à la Salpêtrière.

moment. C'est tour à tour au ministre d'Argenson, qui n'entendait pas trop raillerie, et à son prédécesseur Maurepas, qui l'entendait autant que personne, que Piron adressait ingénument l'apologie d'un spectacle qui n'amusait qu'aux dépens de l'honnêteté publique. L'indécence de son *Tirésias* avait paru si outrée, qu'après la représentation de la pièce, qui ne fut pas rejouée depuis, mais que l'éditeur a scrupuleusement imprimée, le pauvre Francisque et toute sa troupe furent conduits au Fort-l'Évêque, et eurent beaucoup de peine à obtenir leur liberté. C'est à ce propos que Piron écrit au ministre que *cette liberté a de tout temps caractérisé le spectacle de la foire* [1], et que *le goût du public l'exige des pièces, malgré les entrepreneurs et les auteurs*. C'était avouer tout uniment qu'en bonne police on n'aurait pas dû tolérer un spectacle dont *le caractère* est si essentiellement contraire aux bonnes mœurs. Mais le *conseiller* éditeur n'est pas plus conséquent que le poëte, et il veut que l'on considère que *c'est un spectacle ambulant et forain, qui ne respire que la gaieté, et qui doit être nécessairement moins châtié qu'un*

[1] L'éditeur des Œuvres de Favart fait précisément le même aveu, quoique Favart n'ait eu besoin qu'une fois (dans *les Nymphes de Diane*) de cette espèce d'apologie, et que d'ailleurs cet écrivain décent et délicat ait eu l'honneur d'épurer le premier ce théâtre forain, dont on peut apprécier *le genre*, tel qu'il était alors, par ces paroles de l'éditeur, qui certainement était un homme de sens : « On était prévenu qu'une liberté cynique constituait ce genre, et qu'elle en devait être le caractère distinctif. »

spectacle régulier et permanent. Voilà d'étranges raisons pour un homme qui partout fait profession du zèle le plus religieux. Comme s'il était permis de faire du mal en passant ! comme si un spectacle, pour être *ambulant*, était autorisé, ou même obligé à *respirer la gaieté* du libertinage, et à préparer un poison moins déguisé, pour ces classes inférieures de la société, qui remplissaient les théâtres forains, et allaient s'y corrompre à peu de frais. On sait trop que, dans ces faubourgs populeux, des mères peu éclairées menaient leurs filles à ces spectacles, si dangereux à si bon marché, et combien l'amusement de quelques semaines pouvait et devait avoir de suites pour le reste de la vie.

Le Sage lui-même est là-dessus plus naïf dans son dialogue que dans sa préface. Il fait dire à la Folie (dans *le Diable d'argent*), quand Arlequin lui demande des pièces : « Je sais ce qu'il te faut : en te donnant sur la tête trois coups de ma vessie, je vais remplir ta cervelle *d'idées polissonnes*, *de fadaises et de balivernes... Te voilà maintenant en état d'attirer tout Paris.* » Fort bien : mais peut-on oublier que ce qui n'est que *polissonnerie et baliverne* pour les personnes d'un esprit raisonnable et d'un âge mûr est une véritable séduction pour la jeunesse, surtout pour celle d'un sexe où l'imagination doit être chaste pour que le cœur soit pur? Et la décence publique enfin est-elle donc si peu de chose, qu'il faille la sacrifier à des *fadaises* , qu'on appelle gaieté? Cette décence est d'un intérêt bien plus essentiel qu'on ne le croit depuis long-temps ;

et quand ce point de morale politique sera développé où il doit l'être, les conséquences, prouvées par les exemples, seront assez évidentes pour effrayer ceux mêmes qui n'ont jamais connu les principes, et l'on pourra dire avec un ancien : *Hæ nugæ seria ducunt in mala*. (Hor.)

Il n'y a pas ici jusqu'à l'approbation du bon homme Danchet qui ne soit remarquable. « Cet ouvrage, dit-il, est un recueil d'épigrammes en vaudevilles... Il est plein de traits piquants, mais propres à exciter l'émulation dans les autres théâtres. » C'est ce qui ne manqua pas d'arriver, comme je l'ai rapporté ci-dessus; mais quelle émulation pour le théâtre de Thalie, que celle de la licence! Et qu'est-ce que des pièces qui ne sont qu'*un recueil d'épigrammes en vaudevilles?* Ne voilà-t-il pas un beau sujet d'émulation? Encore si ces épigrammes étaient bonnes; si ces couplets, ces vaudevilles, avaient le mérite de la tournure; si ces enfants de l'esprit français pouvaient, au moins sous ce rapport, faire honneur à leur père, je pardonnerais à ceux qui ont voulu l'intéresser dans cette mauvaise cause : mais assurément il n'y est pour rien. Tout l'agrément de ces couplets est presque toujours dans les refrains populaires qui couraient alors : les *flon flon flon*, les *zon zon zon*, les *gai gai gai*, reviennent sans cesse, et l'on s'en rapporte au spectateur pour y entendre finesse. Les *mirlitons* surtout y jouent un grand rôle, et c'est apparemment par reconnaissance que la foire joua une pièce qui s'appelait *l'Enchanteur Mirliton*. D'ailleurs, le trivial

et le burlesque prédominent généralement ; et qu'on imagine l'effet que ce grossier jargon doit produire, quand on fait parler des rois, des héros, des dieux, des déesses ; car tout cela est du domaine de la foire, qui met tout à contribution :

Loin de vous je n'en pouvais plus,
Et mon cœur cuisait dans son jus.

C'est là de la galanterie d'Endymion ; mais aussi c'est Endymion-Arlequin ; et comment des gens qui d'ailleurs ne manquaient pas de sens, n'ont-ils pas vu que ce baladinage ne pouvait jamais être qu'une débauche d'esprit, et non pas un *genre ?*

Je ne dis pas que, dans ces mille et mille couplets, il n'y en ait quelques-uns qui ne sont pas dépourvus de naturel et d'esprit ; mais cela est si rare ! En voici un, par exemple, qui, par l'équivoque et l'à-propos, devient une saillie assez plaisante : c'est Arlequin qui le chante au commencement d'une pièce tirée du *Diable boiteux.* Asmodée, qu'il a délivré, comme on sait, lui promet en revanche de *faire tout ce qu'il voudra pendant tout le cours de sa vie :*

Vous êtes trop reconnaissant.
  Vit-on chose pareille ?
Pour un service en rendre cent !
  O ciel ! quelle merveille !
Hélas ! les hommes de ce temps
  N'ont pas un cœur semblable.
Ma foi, nos plus honnêtes gens
  Ne valent pas le diable.

Le mot est drôle ici, et souvent trop vrai. Ailleurs, Arlequin a une querelle *philosophique* avec les ogres, et nous verrons aussi une harangue *philosophique* de Pierrot : d'où il suit que, dans ce siècle, la *philosophie*, montée si haut pour descendre si bas, n'a pas été étrangère aux tréteaux de la foire, avant d'élever les siens partout. Arlequin, roi des *ogres*, veut *qu'on envoie la chair fraîche à tous les diables, et qu'on y substitue les poulardes, les perdrix et les saucissons de Bologne*. Puis il ajoute gravement : *Je veux établir ici l'humanité*. On ne peut nier qu'il ne parle beaucoup mieux français que celui qui a dit :

Montalban sur ces bords *fonda* l'humanité [1].

Il reproche aux ogres d'être *des barbares*, et l'ogre *Adario*, qui est *philosophe* aussi à sa manière, rétorque l'accusation : « Et ne l'êtes-vous pas davantage, vous, lorsque vous égorgez *d'innocentes bêtes* pour vous nourrir de leur chair, etc.? » Rousseau n'aurait pas dit autrement, et il ne faut pas s'étonner que des ogres parlent comme des philosophes, puisque tant de grands *philosophes* de nos jours ont parlé et même agi comme des ogres. Mais pour en revenir aux couplets, ceux mêmes que chantent tous les acteurs à la fin des pièces, et qui devraient être les plus soignés et les mieux faits, sont rarement supportables :

[1] C'est le dernier vers de *la Veuve du Malabar*, et ce n'est pas le moins ridicule.

Viens, Momus, *garotte*
Les ennuis fâcheux,
Et que ta marotte
Règne dans nos jeux.
Momus, que *tes rats*
Se rassemblent tous à la foire.
Momus, que tes rats
Nous prêtent de nouveaux *appas*.

Cela se chante dans le *Temple de l'Ennui*, et l'on y reconnaît le goût du terroir; mais j'ai pris le couplet au hasard, et ce n'est sûrement pas le plus mauvais. C'est trente ans après que le bon vaudeville se fit quelquefois entendre sur les théâtres forains, d'où il est venu sur celui des Italiens. Mais nous ne sommes pas encore hors de la foire, et Piron y a été assez célébré et assez vanté pour nous y arrêter un moment.

Son savant éditeur [1], panégyriste du poëte comme il a été apologiste du *genre*, veut bien nous prévenir *qu'il ne faut chercher*, dans les opéra comiques de Piron, *ni régularité, ni plan, ni conduite* : d'accord; et qui s'aviserait d'y en chercher? Mais il nous garantit qu'on sera fort content, si l'on n'y cherche *que beaucoup de gaieté*, *d'excellentes plaisanteries*, et que *le plus médiocre est plein de ces saillies originales qui n'appartiennent qu'à*

[1] Rigoley de Juvigny, qui se croyait fermement homme de lettres et écrivain, pour trois raisons : 1° parce qu'il était né en Bourgogne, patrie de Rameau et de Crébillon ; 2° parce qu'il était *le familier* de Buffon, comme on appelait Voltaire *le familier des princes ;* 3° parce qu'il avait commenté une nomenclature bibliographique de Verdier et de Lacroix du Maine.

Piron. L'originalité n'est pas toujours une chose heureuse en soi : il y en a une dont il faut se garder avec soin, et c'est celle qui, n'étant autre chose qu'une grande facilité à extravaguer, n'a rien de commun avec l'esprit et le talent, et ne peut se concilier qu'avec un très-mauvais goût. C'est celle-là seule, en vérité, et avec la meilleure disposition du monde (car j'aime autant à rire qu'un autre); c'est celle-là que j'ai trouvée dans ces opéra comiques, qui m'ont mortellement ennuyé et dégoûté, et très-peu fait rire. Ces *saillies, ces plaisanteries,* cette *gaieté,* sont absolument du même acabit que le recueil de la foire, si ce n'est que la grosse gravelure y a fait un progrès très-marqué; et s'il faut aller jusqu'à chercher une mesure dans l'espèce de mérite qu'il peut y avoir ici sous l'unique rapport du talent, et abstraction faite des mœurs, Piron est aussi loin de Collé dans le comique licencieux que ce comique même est loin de la bonne comédie. Collé est du moins un libertin plein d'esprit, de verve et de véritable originalité; et Piron n'est qu'un bouffon tout farci de quolibets en équivoques triviales, et qui, en se permettant tout, ne rencontre presque jamais un mot qui fasse excuser la chose. Quant au dialogue et aux vers, il tombe à tout moment dans le dernier excès de la grossièreté; et ici du moins l'on peut citer pour la satisfaction des curieux :

Vous me causez
Un transport de tendresse ;

Vous m'arrosez
D'un coulis d'allégresse.
Petit pot à cornichons,
Allons, allons,
Te donner un couvercle, allons.

On dira que c'est Pierrot qui chante, oui; mais c'est le Pierrot de la parade. Il y a des nuances dans tout : si vous en voulez la preuve, voyez dans une pièce de Sedaine [1] les couplets d'un niais qui est bien une espèce de Pierrot, ces couplets qui faisaient tant rire quand Thomassin les chantait, et qu'on lui faisait toujours répéter :

Je suis heureux en tout, mademoiselle,
Vous êtes plus belle
Que la rose nouvelle;
Et je vous promets
De vous aimer comme une tourterelle,
Qui, toujours fidèle,
Ne battra de l'aile
Que pour vos attraits.
A votre tour il faudra
Dà,
Que votre cœur soit constant
Tant,
Que votre petit mari
Soit toujours chéri,
Soit toujours gentil.

Cela est assez nigaud, mais cela est drôle et n'est pas dégoûtant. Piron l'est souvent dans ses opéra comiques, de quelque espèce que soient ses personnages :

[1] *La suite de la Comtesse d'Albert.*

On va m'accabler de reproche ;
Le désespoir vient me saisir.
Fripe-sauce, fais-moi plaisir,
Débroche la broche et m'embroche.
Perce-moi tripes et boyau,
Traite-moi comme un aloyau.

C'est un cuisinier qui parle (aurait-il dit); oui, et cela est mauvais, même pour un cuisinier ; mais dans *Colombine-Nitétis,* Psamménite n'est pas cuisinier, et c'est lui qui chante :

Le roi me fait partout chercher
Pour me faire ma sauce.
Il entre, hélas! où me cacher?
Je pis.. dans mes chausses.

Et cela fait mal au cœur, même dans un prince de parodie ; car la parodie ne doit être dépourvue ni de sel ni d'esprit ; il y en a dans quelques-unes, soit anciennes, soit modernes [1] : il n'y en a jamais dans celles de Piron ; on ne saurait être un plus insipide parodiste.

Il cherche assez volontiers, dans ces sortes de

[1] Il y en avait beaucoup dans le *Roi-Lu*, dont on a retenu des traits d'une critique juste, ingénieuse et gaie :

On est roi : c'est égal ; voyez, il pleut sur vous.
La nature en fureur n'a point d'égard pour nous.
. . . .
Les rois sont-ils donc faits pour manger du pain sec,
Et ne leur faut-il pas quelque autre chose avec?

Lisez la tragédie, et vous verrez que la parodie est d'un homme d'esprit. Il s'appelait Parisot, et a péri, comme tant d'autres, en qualité de *conspirateur*.

pièces, comme dans les autres, l'accumulation des rimes hétéroclites.

Quoi ! plus vite que la bise,
Je verrai l'heureux Cambise
Posséder la beauté bise
Qui seule a su me toucher !
Ah ! cette cruauté m'outre :
Auparavant qu'on passe outre,
Je veux me pendre à la poutre
De notre plus haut plancher.

Il faut avouer que voilà un beau choix de rimes redoublées. En voici d'autres choisies dans ce même esprit, qui semble être partout celui de l'auteur (*la Métromanie* exceptée), c'est-à-dire dans le dessein *original* d'écorcher les oreilles.

Je savais bien, vilain masque,
Que ton chien de cœur fantasque
Me préparait cette frasque.
L'honnête homme que voilà !
Crains pour ton visage flasque
Quelque terrible bourrasque,
Et que je ne te démasque,
Avec ces dix ongles-là.

Mais le plus rare assemblage de bizarrerie et de platitude, c'est ce couplet-ci, toujours sur le même air, celui *des trembleurs* (car ici Le Sage a raison; il faut chanter pour bien sentir ces couplets-là, dans le mauvais comme dans le bon) :

Est-ce une vision? ouffle !
L'étonnement me boursouffle....

Ah ! je respire, je souffle ;
C'est lui, c'est Phanès, hélas !
Notre beauté n'est qu'un souffle.
L'escarpin devient pantoufle.
C'est pourtant moi : quoi ! maroufle,
Tu ne me reconnais pas?

Ah ! M. d'Assouci, qui vous appeliez *Empereur du burlesque,* vous risquez un peu d'être détrôné ; et vous aussi, Vadé le poissard, vous avez ici un rival. Jupiter dit à Junon :

Quelle heure est-il, Margot ?
Tu dors comme un sabot.
. . . .
C'est tant pis pour Margot.

Momus dit qu'il est né *parole en gueule.* Voici un petit dialogue qui prouve que Piron était né comme ce Momus-là, c'est-à-dire, comme Momus-Vadé :

Adieu donc, Calliope.
—Adieu, le beau petit poupon.
—Adieu, charmante gaupe.
—Adieu, vieux fou, vilain barbon.
—Adieu, salope.

Veut-on voir comment il fait parler un chœur de jeunes filles dans l'*Endriague ?* Il n'y avait pas même ici de prétexte pour le burlesque. Cet *Endriague* est le monstre de l'Arioste, qui tous les six mois dévore une fille. Elles chantent le refrain connu : *Marions, marions-nous ;*

Ce monstre n'en veut qu'aux filles.
. . . .
Gardons-nous de mourir filles.

Il n'y a rien à dire, mais Piron *l'original* ne s'en tient pas là :

S'il faut que, malgré nos soins,
Tôt ou tard il nous croustille,
Avant qu'il nous croque, au moins,
Qu'un jeune amant nous mordille.

Il y a là autant de bon goût que de décence. En général, Piron est heureux à faire parler les filles, témoin celle qui paraît la première dans *la Rose*, celui de ses opéra comiques qu'on a vanté comme son chef-d'œuvre, et que des amateurs, qui ne sont pas difficiles, prétendent distinguer de tous les autres qu'ils abandonnent :

Colin, campos, courage, allons!
Ma mère a tourné les talons.
Les chats décampés, les rats dansent;
D'aujourd'hui mes beaux jours commencent.
Ah! l'on compte que j'aurai donc
Les deux pieds dans un chausson!
Je ne suis pas si sotte,
Et plan, plan, plan.
Place au régiment de la calotte.

Cette Rosette, qui n'a que douze ans, et qui est une bergère de village, parle comme si elle avait été élevée dans les coulisses de la foire : le style de Vadé n'est-il pas bien placé là? Ce sujet de *la Rose* était par lui-même d'une extrême indécence, et on eut

beaucoup de peine à en permettre la représentation; mais rien n'empêchait que le tableau, quoique libre, ne fût gracieux; on y pouvait même jeter un peu d'intrigue et d'intérêt : ce n'est pourtant, à peu de chose près, qu'un amas de quolibets libertins, répétés et usés partout. Piron, brouillé avec les Grâces, les habille toujours à la halle;

La tamponne
M'abandonne
Pour quelques pommes;
Retournons à nos navets.

C'est que le *Bel esprit* qui appelle cette petite Rosette *tamponne,* et qui est bien franchement, dans toute la pièce, un *Bel esprit* donné pour tel, vient de se déclarer l'auteur d'une chanson pour Marguerite, qui commence ainsi :

Que faites-vous, Marguerite?
Ratissez-vous des navets?

Il veut avoir *la Rose* qui a été donnée en garde à Rosette *la tamponne,* et il a promis à Rosette de l'*immortaliser* comme Marguerite; ce qui n'a pas laissé que de la toucher un peu, et il y a de quoi.

L'amour recommande l'Hymen, en qualité de malade, au dieu de la médecine :

C'est un désordre incroyable;
Les sages-femmes, sans moi,
Grâce au sommeil qui l'accable,
N'auraient presque plus d'emploi.

Cela n'est-il pas dit bien finement? Si ce sont là *les saillies qui n'appartiennent qu'à Piron*, l'éditeur n'avait donc pas lu *le Théâtre de la Foire*, dont je viens de parler, et *le Théâtre italien* de Gherardi, dont je parlerai : il aurait vu de ces *saillies*-là à toutes les pages; il aurait vu des Pierrots qui n'ont pas un autre langage que ceux de Piron, dont l'un dit, en parlant d'un âne :

Des bêtes, sans contredit,
Il est la crème.

La crème des bêtes! cela est heureux. Un autre dit à sa Colombine : Eh quoi! belle rôtisseuse de cœurs, ne saurai-je jamais à quelle sauce mettre les sentiments du mien, pendu à votre crochet? En vérité, j'aime mieux le Jeannot des Variétés, quand il parlait du *couteau de son père* (*Dieu veuille avoir son ame*) *pendu à son côté*. Ce Jeannot, ne faisant point d'esprit, ne faisant point de figures, était beaucoup mieux dans le naturel de la bêtise, et ce qui le prouve, c'est que les constructions baroques de ces phrases populaires se sont depuis trouvées mille fois dans les harangues révolutionnaires [1], et c'était bien là le naturel; mais il faut avouer qu'on y joignait aussi l'esprit et les figures, et c'était là *le génie* et *la philosophie*.

Qui croirait que Piron aussi eût été *philosophe*, et de la première force, si l'on n'en voyait la preuve détaillée dans le premier de ses opéra comiques,

[1] Les feuilles du temps, plus précieuses qu'on ne croit, en fourniront la preuve à qui voudra la chercher.

Arlequin-Deucalion? Je ne parle que pièce en main; c'est là qu'on trouve dans toute sa pureté *le grand principe de l'égalité et de la liberté universelle, et de la régénération du genre humain.* On nous l'a donné comme une découverte aussi sublime que neuve : pauvres gens! écoutez, écoutez *Arlequin-Deucalion*, en 1722, faisant des hommes à coups de pierre, comme on a fait depuis des *citoyens* à coups de canon. « Ma *suprématie* aura soin de les égaliser. » Certainement, lorsqu'on jouera sur le théâtre *Arlequin législateur*, il ne pourra rien trouver de mieux que cette *suprématie* qui *égalise tout* (pour que tout lui obéisse également, bien entendu) : ce trait-là ne doit pas se perdre, il est sans prix, et Piron a été cette fois prophète sans y penser. Quoi de plus *philosophique* que ce qu'il ajoute? « L'inégalité *détruite*, *je réponds du bon ordre et de la félicité universelle.* » *Je réponds?* N'est-il pas sûr de son fait comme un *philosophe?* Des malveillants diront qu'il eût été peut-être un peu embarrassé, s'il avait vu comme nous cette *félicité universelle* après *l'inégalité détruite.* Point du tout, il eût fait comme ses successeurs; il aurait toujours *répondu* de tout *pour la génération suivante;* il aurait, comme eux, *répondu* de tout, de semaine en semaine, de mois en mois, d'année en année; et si la race *philosophique et révolutionnaire* pouvait se perpétuer jusqu'à la fin du monde, il est d'une certitude reconnue que la veille du dernier jour, le dernier *philosophe* écrirait comme Condorcet sur *la perfectibilité*

indéfinie dans les siècles, et le dernier jour même il dirait en voyant tout finir : « Eh bien ! ce n'est pas moi qui ai tort ; il ne m'a manqué pour avoir raison qu'une centaine de siècles de plus, peut-être mille ; qu'importe ? c'est une bagatelle dans l'immensité de mes calculs, qui n'en sont pas moins bons. Est-ce ma faute à moi, si le monde, *qui devait être éternel*, s'avise de finir ? On ne peut pas tout prévoir ; et puis, que ne m'a-t-on laissé faire [1] ? »

Il est vrai que, dès la scène suivante, notre Arlequin, conséquent comme un *philosophe* ou comme une Convention, déroge un peu à son *égalité universelle ;* mais c'est du moins *dans le sens de la révolution*, et l'on ne saurait lui reprocher de n'être pas *à la hauteur*. On va voir s'il sait *mettre au pas* les créatures qu'il vient de produire. Il y en a d'abord quatre; un laboureur, un artisan, un militaire, un robin; car ils paraissent avec le costume de leur état.

— *Au laboureur.* « Tu es mon aîné, toi, le premier de ces drôles-là, comme le plus nécessaire à tous.... »

— *A l'artisan.* « Marche après ton aîné, toi, comme le siècle d'argent suivit le siècle d'or. Il sera nécessaire ; tu ne seras qu'utile..... »

Si ce n'est pas là notre *philosophie* [2] dans

[1] Si ce n'est pas là exactement le fond de toutes les prédications *philosophiques et révolutionnaires,* il n'est pas vrai qu'il fasse jour à midi ; et la plaisanterie, qui est l'arme du mépris, ne serait pas permise, si l'on n'avait en main la preuve de fait, qui est l'arme de la raison.

[2] Comme ces fastueuses inepties ont été débitées pendant dix

toute sa profondeur, qu'on me dise ce que c'est.
— *Au militaire.* « Chapeau bas, mon gentilhomme ; un peu de modestie. Tout ton talent sera de savoir tuer, pour tuer ceux qui voudront tuer tes frères et les troubler dans leurs respectables professions. »

Quant au robin, il ne lui dit guère que des injures, et veut qu'il tienne la balance de Thémis *comme un garçon de boutique.*

On voit combien Piron était fort sur la morale ; aussi l'a-t-il personnifiée dans une de ses pièces, *les Enfants de la Joie :* elle veut qu'ils l'aident *à corriger les vices et à chasser l'ennui du cœur des malheureux mortels.* Je ne sais pas quel *vice* il a *corrigé* dans ces quatre volumes de rapsodies foraines : quant à *l'ennui,* je ne prétends pas qu'il fût un des habitués de ces spectacles-là, où l'on allait rire des folies d'Arlequin et des sottises de Pierrot, comme on allait aux guinguettes s'enivrer de vin à six sous. Chacun s'ennuie ou se désennuie suivant sa portée ; mais la *morale* de Piron n'a sûrement pas chassé l'*ennui,* ni même le dégoût de son *Théâtre de la Foire*, qui n'a jamais pu amuser que son éditeur Juvigny et son panégyriste Imbert.

Ce n'est pas qu'il y ait épargné la satire littéraire, qui était encore un des reliefs de ce spectacle les

ans, et érigées en dogmes, il faudra bien une fois les examiner sérieusement ; et l'on sera peut-être surpris de n'y voir que l'oubli le plus inconcevable des vérités les plus communes et les plus démontrées, et un prodige d'ignorance, d'insolence et de bêtise.

plus communs et les plus faciles, mais qui n'y est pas de meilleur goût que le reste. Piron, alors à peu près inconnu, s'égayait tout à son aise sur tout ce qui pouvait lui fournir une épigramme telle quelle, et d'abord sur Le Sage et Fuselier, ses rivaux forains; car la foire opposait tréteaux à tréteaux et champions à champions. Le Sage et Fuselier avaient abandonné Francisque, persécuté par les grands théâtres, et avaient passé, par dépit, dans le camp de Polichinelle. Piron,

Jeune et dans l'âge heureux qui méconnaît la crainte,

surtout quand il connaît le besoin d'argent, s'était fait le tenant de l'aventureux Francisque, qui risquait tout, quand Piron ne risquait rien. Celui-ci ne manquait pas de draper dans l'occasion ses deux concurrents du préau des marionnettes, qui ne laissaient pas d'attirer aussi du monde et d'avoir leurs partisans. Il y avait combat à mort entre l'Arlequin de Piron et le Polichinelle de Le Sage; le dernier avait le dessous, comme de raison, dans la loge de Francisque, et Arlequin le jetait dans la mer; et pour transmettre cette victoire à la dernière postérité, Piron a grand soin de nous apprendre, dans une note historique, que *c'était y jeter Le Sage et Fuselier* [1], qui pourtant ne sont pas

[1] On répéta ce fin lazzi d'Arlequin, il y a une vingtaine d'années, dans je ne sais quelle farce jouée aux Boulevards, où *l'on jetait une harpe dans un fossé;* et, suivant le dire de Piron, *c'était y jeter* celui qui s'appelle La H. Toute la belle littérature du café du Rempart s'était rassemblée à ce spectacle digne d'elle, et applaudissait de toutes ses forces... Heureux

plus noyés que l'Arlequin de Piron ; car nous avons aussi leurs marionnettes imprimées, et de part et d'autre rien n'est perdu. On voit assez pourquoi je ne dédaigne pas de m'amuser aussi de ces pauvretés, qui font connaître les hommes : c'est qu'elles sont de l'auteur de *la Métromanie*, et de celui de *Gil-Blas* et de *Turcaret*, et qu'ils n'ont pas voulu qu'elles fussent oubliées.

Piron a fait plus ; et ce *métromane* renforcé, dont on a voulu faire *un bon homme* et presque un La Fontaine, fut si constamment occupé de ses petites haines poétiques, qu'en revoyant au bout de trente ans ces platitudes satiriques de sa jeunesse, il y en ajouta de nouvelles, sans s'apercevoir même qu'il antidatait de manière à se trahir. C'est ainsi que, toujours envenimé contre La Chaussée, dont les succès nombreux et durables le tourmentèrent toujours, il l'a fait rentrer, mais bien maladroitement, dans des vers adressés, en 1726, à Dominique-Arlequin, dont il fait tout à la fois un Roscius et un Térence ; ce qui prouve qu'il ne lui en coûtait pas plus pour flagorner un bouffon dont il avait besoin que pour outrager un bon écrivain qu'il haïssait. Ce Domique devait jouer le rôle de *Sultan-Public* dans la parodie de *Marianne*, en 1726 ; n'oubliez pas la date :

Parais donc mécontent, dédaigneux, dégoûté,
Tel qu'est le plus souvent le barbare parterre

temps, où les vengeances des mauvais auteurs se bornaient à vous enterrer par métaphore dans la loge des marionnettes.

Quand on donne une nouveauté,
Tel que de jour en jour il devient pour Voltaire,
Tel que pour La Chaussée on le voit d'ordinaire,
Et tel que pour Nadal il a toujours été.

Passons sur ce Nadal mis à côté de Voltaire et de La Chaussée : passons même, vu l'époque de la pièce, sur ce public si *dédaigneux pour Voltaire*, dont, en effet, il avait fort mal accueilli l'*Artémire* et la *Marianne*; ce qu'il pouvait faire sans beaucoup de *dégoût*, puisqu'il avait su goûter *OEdipe*. Mais que fait ici La Chaussée, dont le nom même ne fut connu que sept ans après, dont le premier ouvrage est de 1733, et dont les sept premières pièces eurent toutes du succès, et trois, entre autres, un succès brillant et toujours soutenu, *le Préjugé à la Mode*, *Mélanide*, et *l'École des Mères?* Voilà donc le public *dédaigneux* pour La Chaussée, avant de connaître La Chaussée, et *dégoûté d'ordinaire* pour un auteur dont il applaudit les ouvrages depuis 1733 jusqu'en 1744, sans interruption. Était-ce la peine d'antidater pour mentir avec plus de maladresse? Le mensonge, pour être plus impudent, en est-il plus ingénieux? La haine qui nie les faits publics est-elle autre chose que du délire et de la rage? Il faut que le plaisir d'injurier soit bien savoureux pour certaines gens (car ces réflexions ne sont pas pour Piron seul), puisqu'il efface chez eux un sentiment qui doit être bien pénible, ce me semble, l'intérieure et invincible honte de mentir à soi-même et aux autres; et c'est ce que font toute la journée presque tous ces hommes livrés à la fu-

reur d'écrire, n'importe comment ni pourquoi, et qui, en courant après des chimères de gloire, s'étourdissent sur des bassesses réelles.

Mais celui qui fut le premier en butte aux traits de Piron, et qu'il continua de harceler jusqu'au dernier moment, peut-être d'autant plus que, par une singularité assez remarquable, il ne put jamais attirer son attention, c'est Voltaire; on voit qu'il a pour lui une haine d'instinct. Il y revient partout; il traite *la Henriade* à peu près comme le *Clovis* de Saint-Didier; il insulte aux plus beaux vers, comme font toujours l'ignorance et l'envie : l'une méconnaît ce qui est bon, l'autre le déteste. S'il fait désarçonner un poëte par Pégase, c'est à propos de ces deux vers, dont le second est sublime :

> Oui, tous ces conquérants rassemblés sur ce bord,
> Soldats sous Alexandre, et rois après sa mort.

On n'avait guère retenu d'*Artémire* que ces deux vers; aussi n'est-ce pas d'*Artémire* que Piron dit du mal; elle était tombée : c'est de ces deux vers; tout le monde les trouvait beaux.

Il ne tint pas à Panard que l'opéra comique ne sortît de ses ordures. C'était un homme d'un caractère probe, de mœurs simples et d'un esprit sain, quoique buveur de profession; mais il n'avait aucun talent pour le théâtre. Ses pièces sont dénuées de toute invention, de tout effet dramatique : la morale y est commune, et l'allégorie aussi froide qu'il soit possible. C'est pourtant à ces spectacles de la foire qu'il se fit d'abord une réputation; mais ce

fut le mérite de l'à-propos qui fit réussir ses premières pièces, *les Vœux sincères, les Vœux accomplis*, où il ne s'agissait que de célébrer la convalescence du roi [1] et la naissance du Dauphin, sujets de la joie publique, toujours indulgente pour ses interprètes. Le talent qui le distingua bientôt, fut celui des couplets-vaudevilles : ceux qu'il faisait chanter à la fin de ses pièces méritèrent d'être remarqués par les connaisseurs, d'autant plus qu'ayant d'ordinaire pour objet la censure morale, ils étaient en même temps d'une tournure beaucoup plus heureuse que les couplets licencieux où l'on avait accoutumé les oreilles des spectateurs. Les vers étaient mieux faits, et plaisaient à la fois par un tour naturel et piquant. De cet exemple et de celui de Favart, qui vint peu après, avec un talent bien supérieur, il résulte une observation assez importante ; c'est qu'à la foire même le bon goût n'a commencé à se montrer qu'avec la décence. Ces deux qualités réunies justifient le titre de *père du vaudeville moral*, que Marmontel a donné à Panard, mais je crois qu'il va trop loin quand il l'appelle aussi *le La Fontaine du vaudeville*. C'est compromettre un peu, ce me semble, un nom qui ne devait pas se trouver là, et il s'en faut que les deux genres et les deux auteurs donnent l'idée de la même perfection. Panard ne s'en est approché

[1] C'est là que Louis XV reçut de Panard (et non pas de Vadé, comme l'a dit Voltaire) le surnom de *Bien-aimé*, alors avoué par la France, mais qu'il ne garda pas, comme Louis XIV celui de *Grand*.

tout au plus que dans cinq ou six vaudevilles choisis, encore sont-ils tous un peu longs, et il n'y en a pas un qui ne laisse à retrancher. Il nous en reste de lui un très-grand nombre et bien plus que de pièces de théâtre : aucune des siennes n'est restée ; mais sa supériorité dans le couplet était si reconnue, que presque toujours on s'adressait à lui pour le vaudeville général, qui termine d'ordinaire ce spectacle. Les siens, ne contenant que des moralités de toute espèce qui ne tenaient point au drame, rentrent dans la classe des chansons, et sous ce titre, lui feront toujours honneur, ainsi que quelques autres morceaux d'une muse badine, galante ou morale, qui marquent sa place à l'article des *Poésies diverses*. Ici j'observerai seulement qu'il y avait de l'abus dans l'emploi qu'il faisait de ses moralités en tirades, qu'il insérait dans le dialogue de ses opéra comiques. Dans celui qui a pour titre *l'Impromptu des Acteurs*, joué aux Italiens en 1745, on trouve de suite cinq de ces tirades, assez étendues pour faire sentir davantage leur médiocrité,

L'esprit n'est plus qu'un *faux* brillant,
La beauté qu'un *faux* étalage,
Les caresses qu'un *faux* semblant,
Les promesses qu'un *faux* langage, etc.

Quatorze vers sur le mot *faux*, et puis dix sur le mot *par* :

L'amour se soutient *par* l'espoir,
Le zèle *par* la récompense,
L'autorité *par* le pouvoir,
La faiblesse *par* la prudence, etc.

Ensuite le mot *plus*.

Pour être heureux, il faut avoir
Plus de vertu que de savoir,
Plus d'amitié que de tendresse,
Plus de conduite que d'esprit,
Plus de santé que de richesse,
Plus de repos que de profit, etc.

De là nous passons au mot *petit* :

Petit bien qui ne doive rien,
Petit jardin, *petite* table, etc.

Et enfin le *trop* :

Trop de repos nous engourdit;
Trop de fracas nous étourdit,
Trop de froideur est indolence,
Trop d'activité, pétulance, etc.

L'auteur aurait dû sentir qu'il y avait du *trop* aussi, et beaucoup, dans tous ces petits cadres symétriques, où un seul mot donne la même forme à une douzaine de vers, et pourrait la donner à cent; car rien au monde n'est plus facile, et ce n'est pas ici que la difficulté vaincue excuse la frivolité de l'invention. Quand on lit de pareils vers, on croit défiler un chapelet grain à grain. De plus, beaucoup de ces maximes sont, ou trop banales, ou trop vagues, et n'apprennent rien du tout. La pièce entière est farcie de ces lieux communs :

Paris en bagatelle abonde;
C'est une ville où nous voyons
Bien des têtes, peu de cervelles,
Beaucoup de livres, peu de bons,
Beaucoup d'amants, peu de fidèles, etc.

Est-ce la peine d'engrener des rimes pour dire ces riens? Mais encore une fois, ce n'est pas ici qu'il faut chercher le mérite de Panard; il aura sa place ailleurs.

Vadé n'en peut avoir nulle part, malgré la vogue, heureurement très-passagère, qu'il s'acquit dans le *genre poissard,* qu'il eut, dit-on, l'honneur de créer, et qui n'est qu'une espèce de burlesque, c'est-à-dire la plus mauvaise espèce d'un mauvais genre. Les facéties des *Étrennes de la Saint-Jean,* qui avaient précédé, et qui furent très-courues, comme étant l'ouvrage d'hommes de bonne compagnie, mais non pas de bon goût, étaient d'une nuance au-dessous de Vadé; elles n'allaient guère que jusqu'au populaire, et Vadé s'élève jusqu'au poissard; il approfondit toutes les finesses, et s'approprie toutes les figures du langage des halles, où il avait même appris à contrefaire très-bien les personnages qu'il faisait parler; ce qui le mit quelque temps à la mode dans les sociétés de Paris, où le talent de contrefaire a toujours réussi. Nous y avons vu depuis d'autres mimes de différente espèce, que les riches invitaient à leurs soupers et à leurs fêtes; ce qui prouvait un progrès dans les arts comme dans les mœurs, puisque du temps de nos pères il n'y avait que les rois et les princes qui eussent leurs bouffons en titre.

L'impromptu du Cœur, *Nicaise*, *Jérôme et Fanchonnette*, *les Racoleurs*, etc., sont plus ou moins de ce genre poissard, et malgré tout l'éclat qu'ils ont eu à la foire, on me dispensera, je l'espère,

d'en rien citer. Mais Vadé s'essaya aussi dans la comédie-vaudeville d'un ton plus relevé, et *le Suffisant, le Trompeur trompé*, réussirent avec des airs connus, comme *les Troqueurs* avec des airs nouveaux. On s'aperçoit, en lisant ces pièces, que l'auteur n'avait fait aucune étude, et savait assez mal le français, mais qu'il ne manquait pas d'esprit naturel. Il mettait assez facilement en couplets parodiés le jargon de quelques petits-maîtres de ce temps-là, copies gauches et maussades du *Versac* de Crébillon fils, qui du moins est un *roué* [1] d'un meilleur ton. Deux menuets, qui eurent la plus grande vogue, ont contribué à faire vivre jusqu'à nos jours deux morceaux du *Suffisant*, parodiés sur ces airs qu'on aimait à entendre et à répéter :

Vous boudez,
Vous gardez
Le silence, etc.

Le scrupule,
Lindor, dans un homme élégant,
Est ridicule, etc.

1 Observez que cette dénomination, tout au moins bizarre, et que j'ai toujours vue d'un usage général dans le monde, datait de la régence, et qu'on appela originairement *roués* les affidés du prince régent et les familiers de ses soupers. *La roue* et les plaisanteries sur *la roue* pouvaient fort bien convenir à ces gens-là, mais comment les femmes ont-elles pu prendre l'habitude de répéter à tout propos : *C'est un roué ; vous êtes un roué?* C'était apparemment pour ne pas dire un fat, un libertin, un vaurien, toutes expressions communes ; au lieu que *roué* venait de la cour, et on en avait tiré un autre mot tout aussi usité, une *rouerie*. Comme le langage se perfectionne avec les mœurs !

Ces deux morceaux sont versifiés légèrement, et on les a fait entrer dans tous les recueils de chansons. De toutes celles qu'a faites Vadé, il n'y en a que deux qui aient mérité d'être retenues :

Sous un ombrage frais,
Fait exprès, etc.

Une fille
Qui toujours sautille, etc.

Encore cette dernière n'est-elle pas sans beaucoup de fautes. Mais l'autre prouve qu'on a eu tort d'attribuer exclusivement à Panard l'adresse de tirer parti de ces vers monosyllabiques qui, bien placés dans la phrase et d'accord avec le chant, ont d'autant plus d'effet qu'ils semblent moins aisés à encadrer. Vadé s'est souvent servi de ce petit artifice dans des chansons qui d'ailleurs ne valaient rien; mais il l'a employé ici tout aussi heureusement que Panard.

Tout bas le cœur
Dément sa rigueur.
Fille qui dit autrement,
Ment.

. . . .

Peut-on avoir, quand on dort,
Tort.

. . . .

Pour arrêter ce jeu-là,
Là.

Il ne reste donc que quelques chansons à ce Vadé,

dont on a voulu faire, avec un sérieux très-ridicule, *le créateur d'un genre*[1]. On a cru dire quelque chose en l'appelant *le Téniers de la poésie :* quand on eût dit le Callot, cela n'aurait pas eu plus de sens ; et ce n'est pas ici que s'applique le *ut pictura poesis*, dont on a tant abusé. Il ne faut pas beaucoup de connaissances et de réflexion pour sentir que, si les Halles et les Porcherons peuvent fournir au pinceau et au burin, ils n'ont rien qui ne soit au-dessous de la poésie. Les arts qui parlent aux yeux ont toujours une ressource dans le mérite de l'exécution matérielle, dans la vérité des couleurs et des formes. Il n'y en a aucun à rimer des quolibets grossiers ; ce qui ne suppose d'autre peine que celle de les apprendre. La ressemblance du langage n'est ici d'aucun prix, parce que, dans une nature si basse et à ce point dégradée, c'est précisément le langage qui se refuse à l'imitation, puisque les arts, dont le but est d'imiter pour l'âme et l'esprit, ont pour principe de ne jamais les révolter ni les dégoûter. Ainsi la tête d'un fort de la Halle ou d'une marchande de poisson peut plaire dans un tableau ou dans une gravure, et peut aussi être rendue dans la poésie qui décrit ; mais les discours de ces deux personnages-là sont insupportables dans la poésie qui fait parler, et encore plus qu'ils ne le sont

1 On peut voir dans la préface des éditeurs d'un Vadé en six volumes, et à l'article de ce même Vadé dans la *Bibliothèque des théâtres*, comme on réprimande doctement ceux qui ne veulent pas reconnaître dans ce mime des guinguettes un *peintre de la nature*.

par eux-mêmes ; car qu'y a-t-il de pis que le travail d'imiter ce dont personne ne se soucie? On objecte (et c'est le seul argument spécieux) le succès de ces pièces et le concours qu'elles attiraient ; mais on ne fait pas attention au vrai motif de ce succès. Ce n'était nullement ce qui avait rapport à l'esprit, mais bien ce qui avait rapport aux yeux et aux oreilles : pour celles-ci, le chant des couplets et la gaieté des refrains ; pour ceux-là, le masque et le jeu des acteurs ; et cela rentre dans ce qui a été ci-dessus établi. On peut s'amuser à voir la bassesse même et la grossièreté artistement contrefaites ; la fidélité de l'imitation fait passer sur le dégoût de la chose ; tant l'homme aime naturellement à voir imiter. C'est ainsi que *Jeannot* attira tout Paris par l'habitude acquise de faire de son visage un masque qui figurait toutes les sortes de nature ignoble, et par un accent qui l'avait rendu supérieurement populaire. Mais quelqu'un faisait-il cas de ce qu'il disait? Je ne le crois pas ; et pourtant ses rôles valaient bien le *Jérôme* et les *Racoleurs* de Vadé, pour le moins ; et je ne parle que de ses rôles de *jeannoterie* ; ses *Pointus* valaient beaucoup mieux. Mais tout cela, en dernier résultat, revient à ce que j'ai dit des arlequinades, et n'est point fait pour être lu, car on lit avec les yeux de l'esprit. En ce genre, acteurs et auteurs ne doivent point quitter les planches [1] :

[1] Encore ne peuvent-ils guère divertir qu'un moment. J'allai, comme tout le monde, voir *Jeannot* dans le temps de sa gloire, et dans la pièce qui fit sa célébrité. Il me fit tant rire, que j'y voulus revenir une seconde fois ; car le rire m'a tou-

des mimes et des bouffons ne sont pas des écrivains, et la sottise la mieux imitée n'est un *genre* [1] d'écrire que pour les sots.

A l'égard des pièces où Vadé est sorti du ton poissard, le fond en est si mince, elles sont si dénuées d'intrigue et d'action, qu'elles ont dû disparaître, ou se réfugier aux tréteaux des boulevards, quand l'opéra comique fit assez de progrès pour devenir enfin un genre, qu'on peut appeler le mélodrame comique; et il dut ses progrès à des hommes de talent qui l'enrichirent successivement de leurs productions diverses, Favart, Sedaine, Marmontel et d'Hèle, dont il est temps de parler.

SECTION II.

Favart.

Favart est le premier qui ait tiré l'opéra comique de son ancienne et longue roture; et en cela il fit ce que n'avaient pu faire ni Le Sage, ni Piron, ni

jours fait du bien. Il m'ennuya : c'est que l'étonnement était passé, et que je le savais par cœur. C'est bien assez que cette espèce de perfection amuse une fois; c'est tout ce qu'elle peut faire. Il en est de même des bouffons et des mimes de société : au bout d'un quart d'heure ils m'ennuient à la mort.

[1] Au moment où l'on imprimait cet article, un des *philosophes* du *Journal de Paris* me reprochait gravement de n'avoir point compté *la Pipe cassée* parmi les poëmes français dont je devais faire mention. Ce *philosophe* s'appelle Feydel : c'est tout ce que j'en sais, et par sa signature : personne n'a pu m'en apprendre davantage.

Boissi, ni Fagan, car ces deux derniers ont aussi laissé, mais dans un entier oubli, quantité d'opéra comiques. C'est une nouvelle preuve qu'il n'est pas toujours vrai que qui peut le plus peut le moins, puisque les auteurs de *la Métromanie*, de *l'Homme du jour* et de *Turcaret* n'ont pu faire un seul opéra comique qui ne fût loin, mais très-loin, de ceux de Favart. Cet homme vraiment estimable, autant par les qualités sociales que par celles d'écrivain, et à qui l'on ne peut au moins disputer la modestie et la douceur, puisqu'il se laissa si long-temps disputer ses ouvrages par l'opinion trompée, et que celui qu'elle lui donnait si mal à propos pour rival [1] ne cessa pas d'être son ami; cet auteur si fécond, sans être trop négligé, a réuni dans ses bonnes pièces, qui sont en assez grand nombre, le naturel, la finesse, la grâce, la délicatesse et le sentiment.

Son chef-d'œuvre, qui est encore et peut-être sera toujours celui du vaudeville dramatique, *la Chercheuse d'esprit*, a un avantage unique jusqu'ici, c'est de pouvoir être lue et relue avec un plaisir continu, quoiqu'elle soit de nature à devoir beaucoup aux tableaux du théâtre et au choix des airs. Dans un sujet assez chatouilleux il n'y a pas un mot indécent [2], et il ne fallait pas un art vulgaire

[1] L'abbé de Voisenon.

[2] Il y en a un de mauvais goût, *mon trognon*, dans un couplet que chante l'Éveillé. Ailleurs, M. Narquois définit l'esprit, *saillie aimable et raisonnée*. La raison peut quelquefois s'exprimer en *saillies*, et c'est ce que l'auteur a voulu dire; mais c'est précisément quand elle est en *saillies* qu'elle n'est pas en rai-

pour déniaiser l'innocence de Nicette sans la ternir, et opérer en si peu de temps sa métamorphose et celle d'Alain, sans que la vraisemblance, qui est complète, laisse rien soupçonner au-delà de ce qu'on voit. La petite intrigue de la pièce est très-bien ourdie, et ne devait pas être d'une trame plus forte : tous les fils en sont dirigés et entrelacés vers l'objet principal, qui est d'amener, de justifier et de seconder les démarches de Nicette pour avoir *de l'esprit.* Ce seul mot, d'après le conte si connu dont la pièce est tirée, indique assez ce que l'auteur était obligé de faire, et ce qui n'était rien moins qu'aisé. Il fallait jouer sans cesse avec l'imagination du spectateur, et lui faire attendre toujours ce qu'il était impossible de lui laisser seulement entrevoir sans la blesser elle-même. Aussi la pièce est-elle bien au-dessus du conte, quoiqu'il soit narré comme il appartenait à La Fontaine; et c'est peut-être la seule fois où le *conteur* est resté au-dessous du poëte qui le mettait en scène. Combien Favart lui-même en est loin dans *la Servante justifiée!* Le seul dialogue des *deux Commères*, dans le conte, vaut mieux que toute la pièce. Mais ici la prose et les couplets, tout est excellent. Tous les personnages parlent à merveille, c'est-à-dire comme ils doivent parler; tous, hors Nicette et Alain, peuvent avoir quelque esprit, et l'auteur leur donne celui de leur

sonnements, et *saillie raisonnée* offre deux mots incohérents. Ce sont, je crois, les seules taches dans le style; et le soin même qu'on prend ici de les relever prouve que la pièce est bien écrite.

caractère et de la situation. Alain et Nicette n'en manquent point, car ils ne disent point de sottises : ils sont innocents, et non pas niais, et leur naïveté n'est pas sans grâce, d'autant qu'elle leur fait dire très-naturellement des choses qui sont naïves pour eux, et gaies pour le spectateur. Les scènes de Nicette et d'Alain sont pleines de cette espèce d'agrément qui était celui du genre et du sujet; et pour l'avoir tout entier sans passer la mesure, il fallait du talent et du goût. « Je suis fâché de n'avoir point d'esprit; je vous en ferais présent. — Je ne sais; j'aimerais mieux vous avoir cette obligation-là qu'à d'autres... — Je ne sais comment ça se fait, mais vous me revenez mieux que toutes les filles du village. — Et vous, vous me plaisez mieux que Robin mon mouton. » Ce dialogue est très-bien conçu dans sa naïveté, *Robin mon mouton* marque tout au juste où en est encore Nicette. Quelques scènes après, elle a déjà fait bien du chemin, pas trop ni trop vite. Mais dans cette même scène le naïf devient plaisant :

NICETTE.

Cherchons-en ensemble (*de l'esprit*).
Quand nous en aurons,
Nous partagerons.

ALAIN.

Vous avez raison, ce me semble,
J'en trouvarrons mieux
Quand nous serons deux.

L'innocence est toujours dans les personnages [1],

[1] Tant mieux pour l'auteur; mais pourtant quels parents

et la malice pour les spectateurs : on rit, et ni l'un ni l'autre ne savent pourquoi l'on rit. C'est le comique d'*Agnès*, sauf la disproportion des genres, qui est la même que celle des deux auteurs ; mais en petit comme en grand, la vérité a toujours son prix :

ALAIN.

La part sera bientôt faite.
Dès qu'il m'en viendra,
Tout sera pour vous, Nicette ;
Tout pour vous sera.

C'est le sentiment dans sa simplicité ; et le spectateur, qui l'interprète à sa manière, peut rire sans qu'il y ait de la faute d'Alain. Mais Nicette veut que *tout en soit commun*, et imagine d'aller à Paris avec Alain pour *chercher de l'esprit*.

ALAIN *chante*.

On trouve de tout à Paris :
On en vend là sans doute.
Ne vous embarrassez du prix ;
J'en aurons, quoi qu'il en coûte.
Allons ensemble de ce pas :
Et que sait-on ? peut-être, hélas !
J'en trouvarrons en route.

sages et timorés conduiront leurs filles à un pareil spectacle ? et ce que je dis de celui-là, je le dis de tous. La raison et la décence les interdisent aux jeunes personnes : n'y exposez jamais leur innocence ou leur curiosité. Quand elles seront mariées, passe : c'est l'affaire de leur conscience ou de leurs maris. Si les spectacles sont devenus un mal politiquement nécessaire, il faut au moins rendre ce mal le moindre possible. Plus ils sont dépravés aujourd'hui, plus il est à croire qu'ils seront épurés.

Tout cela est fort gai et innocemment gai. Quant aux ressorts de l'intrigue, rien n'est mieux imaginé que cette madame Madré, amoureuse d'Alain, et qui lui donne des leçons au profit de Nicette : c'est la vérité et l'expérience.

Si par hasard on trouvait mauvais (car il faut s'attendre à tout) que j'aie accordé quelques pages d'analyse au mérite d'un opéra comique, comme j'ai cru devoir donner des volumes à celle des chefs-d'œuvre de Melpomène et de Thalie, ce qui a déplu aussi à quelques personnes, je me servirais de la même raison pour l'un et pour l'autre : c'est qu'en tout genre la connaissance approfondie de la perfection instruit cent fois mieux que la censure du médiocre ou du mauvais, et rend en même temps celle-ci beaucoup plus sensible et plus évidente. J'ai toujours laissé à la dernière dix fois moins de place qu'à l'autre : c'est ce qu'aucun critique n'avait fait, et ce qui, par cette raison même, me restait à faire. J'ose même ajouter qu'il n'y avait qu'un homme de l'art qui pût être critique de cette manière; ce qui n'était pas encore arrivé, et ce qui fait que ce *Cours*, venu après tant de livres didactiques, ne ressemble à aucun ni par le plan ni par l'exécution. J'aurai occasion de prouver cette dissemblance quand j'aurai à parler de ces mêmes ouvrages, du moins de ceux qui ne sont pas oubliés, et il y en a peu. Ici je me borne à un seul exemple, qui peut faire comprendre comment l'examen et le sentiment du bon peuvent servir à faire rejeter le mauvais. Je ne prendrai pas cet exemple dans ce

que le vaudeville moderne a de pis, mais dans ce qu'il a de meilleur, du moins à la représentation, et par les tableaux adaptés à la scène. *Les Amours d'été* ont sans contredit cette espèce de mérite et de succès; la lecture n'en est pas supportable. Jugez-en par ces couplets, les plus applaudis au théâtre, et les plus répétés dans la société :

Avec les jeux dans le village,
Quand le printemps fut de retour,
Je méprisais le tendre hommage
De tous les bergers d'alentour;
Mais l'été me rend moins sauvage,
Et je me demande, à mon tour,
Ce qui m'enflamme davantage,
De la saison ou de l'amour.

. . . .

Sous les arbres du voisinage
Évitons la chaleur du jour.
Mais, hélas! il n'est point d'ombrage
Qui mette à l'abri de l'amour.

Je ne connais rien de plus mauvais que ces couplets. C'est, je crois, la première fois qu'on s'est avisé de donner à l'amour, et à l'amour de village, un caractère si grossier : et comme la grossièreté y est crûment exprimée! *La saison ou l'amour.* Que cette réunion est touchante, et comme Guillot en serait flatté, s'il entendait ce monologue champêtre! Comme elle est intéressante cette jeune villageoise, qui nous apprend qu'elle est insensible dans le printemps, dont pourtant la nature elle-même a fait la saison de l'amour, célébrée par tous ceux

qui ont chanté l'un et l'autre, mais que les chaleurs de l'été *la rendent moins sauvage!* Si cet étrange excès d'indécence n'a pas été hué, il ne faut pas l'attribuer seulement à l'inimitable talent de l'actrice qui chantait ces couplets ; il faut ici reconnaître un public devenu si *philosophiquement* matériel, qu'on peut lui offrir sans honte ce que la nature elle-même a honte de montrer. Voilà le progrès de la contagion générale qui suit la subversion des principes L'art se bornait du moins à déguiser, à embellir les faiblesses dont le cœur s'excuse, et cela seul n'était déjà que trop dangereux : on a fini par étaler les besoins humiliants que la nature raisonnable rougit d'avouer, parce qu'ils la rapprochent de la brute.

Après ce grand vice d'immoralité, c'est peu de chose qu'une cheville telle que *les arbres du voisinage*. Le voisinage est là trop visiblement pour remplir le vers, puisque jamais personne n'a dit de l'arbre qui borde le chemin, *les arbres du voisinage*. Une faute plus choquante, c'est le bel esprit de la paysanne.

Mais, hélas ! il n'est point d'ombrage
Qui mette à l'abri de l'amour.

Apollon ne parle pas autrement dans Ovide :

Hei mihi, quod nullis amor est medicabilis herbis.

Mais ce n'est pas lui qui enseigne à faire parler la maîtresse de Guillot comme l'amant de Daphné. Je n'en dirai pas davantage pour ne pas trop anticiper sur *la littérature actuelle*, et je reviens à Favart.

Il a été, sur la scène, le meilleur peintre des amours de village. Et en présupposant le talent, sans lequel il n'y a rien, il était naturel que cette espèce de perfection se rencontrât sur un théâtre où il est permis de descendre à la nature commune, pourvu qu'elle soit vraie, et où la musique y joint un charme qui relève la petitesse des détails. *Jeannot et Jeannette*, *Bastien et Bastienne*, *Ninette à la Cour*, *Annette et Lubin*, sont les modèles de ce genre, et rien n'a pu encore s'en rapprocher. Il est à remarquer que dans la pièce de *Bastien et Bastienne*, donnée comme parodie du *Devin du village*, le fond est absolument le même que dans cet heureux mélodrame de Rousseau. Les scènes de l'un sont toutes calquées sur celles de l'autre ; et ici la parodie, loin d'être une critique, n'est qu'une imitation, ou même une espèce de lutte à qui traitera mieux un sujet dont l'idée la plus ancienne est le *Donec gratus eram* d'Horace, et a été si souvent reproduite sous diverses formes. Rousseau a sur Favart l'avantage de l'invention théâtrale, qui, si l'on veut, est peu de chose, mais enfin qui est à lui ; Favart a, ce me semble, celui d'une vérité plus naïve. Les personnages de Rousseau sont des bergers, il est vrai ; mais leur langage fait quelquefois souvenir de la ville ; dans Favart, ils sont toujours villageois, tout ce qu'ils disent est du village.

Dans ma cabane obscure,
Toujours soucis nouveaux ;
Vent, soleil ou froidure,
Toujours peine et travaux.

Colette, ma bergère,
Si tu viens l'habiter,
Colin dans sa chaumière
N'a rien à regretter.

Des champs, de la prairie,
Retournant chaque soir,
Chaque soir plus chérie,
Je viendrai te revoir.
Du soleil, dans nos plaines,
Devançant le retour,
Je charmerai mes peines
En chantant notre amour.

Tout cela est assez, et peut-être trop élégamment pastoral. *Devancer le retour du soleil*, *charmer ses peines*, ne laisse pas que d'être bien écrit pour Colin. Écoutons Bastienne :

Plus matin que l'aurore,
Dans nos vallons j'étais.
Bien après l'soir encore
Dans nos vallons j'restais.
Le travail et la peine,
Tout ça n'me coûtait rien.
Hélas! c'est que Bastienne
Etait avec Bastien.

Drès que le jour se lève,
Je voudrais qu'il fût soir,
Et drès que l'jour s'achève,
Au matin j'voudrais m'voir.
D'où vient qu'tout me chagraine,
Et que j'nons cœur à rien?
Hélas! c'est que Bastienne
N'voit plus son cher Bastien.

Le chang'ment de c'volage
Devrait bien m'dégager ;
Mais j'n'en ons pas l'courage,
Et je n'fais qu'm'affliger.
D'un ingrat quand on s'venge,
C'est se dédommager.
Mais, hélas ! Bastien change,
Et je n'saurais changer.

Aux inversions près, qui conviennent peu à ce genre de style, mais qu'on ne saurait toujours éviter, celui de Bastienne est ici plus près de la nature que celui de Colin. Je poursuis cette comparaison, qui n'est pas indifférente :

Si des galants de la ville
J'eusse écouté les discours,
Ah ! qu'il m'eût été facile
De former d'autres amours !
Mise en riche demoiselle,
Je brillerais tous les jours ;
De rubans et de dentelle
Je chargerais mes atours.

Pour l'amour de l'infidèle,
J'ai refusé mon bonheur.
J'aimais mieux être moins belle,
Et lui conserver mon cœur.

Ce que dit Colette est généralement bien, si ce n'est que *charger ses atours de rubans et de dentelles* est trop bien pour elle, puisqu'un poëte s'en contenterait. *J'ai refusé mon bonheur* me fait aussi quelque peine, surtout à cause des deux vers suivants, qui en sont le démenti. Mais voyons comment Fa-

vart a brodé ce canevas de couleurs bien autrement villageoises.

Si j'voulions être un tantet coquette,
Et prêter l'oreille aux favoris,
Que je ferions aisément emplette
Des plus galants monsieux de Paris!
Mais Bastien est le seul qui peut nous plaire,
Et j'ons sans mystère
Toujours répondu
Laissez-nous, messieux, j'somm' trop sage :
Sachez qu'au village
J'ons de la vartu.

Au déclin du jour, près d'un bocage,
Un jeune monsieu des plus gentis,
Voulait, dans un brillant équipage,
Nous mener, c'dit-il, jusqu'à Paris.
Il voulait m'donner ribans, dentelle :
Mais, toujours fidèle,
J'y ons répondu :
Laissez-nous, etc.

« En honneur, je vous trouve charmante, »
Me dit un jour un petit collet;
« Venez, vous serez ma gouvernante,
« Chez moi vous vous plairez tout-à-fait. »
Tous ces biaux discours n'étiont qu'finesse.
J'ons connu l'adresse,
Et j'ons répondu :
Laissez-nous, etc.

Cela est excellent : on croit entendre une jolie fille de village qui a pu être plus d'une fois exposée à de pareilles attaques. Je conçois que le théâtre du grand opéra n'ait pas paru alors, même dans *le Devin du village*, susceptible de ce genre de gaieté

qu'il a cherché depuis dans de mauvaises farces, où rien n'approche seulement d'un de ces couplets de Bastienne; mais je dis qu'ils sont parfaits dans leur genre, et que l'auteur ne les a dus qu'au talent qu'il y apportait, et que personne n'a eu au même degré. Tout se réunit ici, vérité, gaieté, et, tout en passant, critique de mœurs. Les couplets suivants me semblent encore au-dessus, parce qu'ils sont pleins de sentiment et de grâce, et ne sont pas imités du *Devin*.

Autrefois à sa maîtresse
Quand il volait une fleur,
Il marquait tant d'allégresse,
Qu'elle passait dans mon cœur.
Pourquoi reçoit-il ce gage
D'une autre amante aujourd'hui?
Avions-je dans le village
Queuq' chos' qui n'fût pas à lui?
Mes troupiaux et mon laitage,
A mon Bastien tout était;
Faut-il qu'une autre l'engage
Après tout ce que j'ai fait?

Pour qu'il eût tout l'avantage
A la fête du hamiau,
De ribans à tout étage
J'ons embelli son chapiau.
D'une gentille rosette
J'ons orné son flageolet.
C'n'est pas que je la regrette;
Malgré moi l'ingrat me plaît.
Mais, pour parer ce volage,
J'ons défait mon biau corset.
Faut-il qu'une autre l'engage
Après tout ce que j'ai fait?

Jamais la nature, dans toute la simplicité de la vie champêtre, n'a rien inspiré de plus vrai, de plus tendre, de plus gracieux que ces deux couplets-là. Je les sais depuis ma première jeunesse, et ils me paraissaient nouveaux quand je les ai lus. *J'ons défait mon biau corset* est un trait sans prix : qu'est-ce qu'une amante de village peut faire de plus ? *C'n'est pas que je la regrette* est un mot qui sort du cœur, et que Bastienne explique dans le vers suivant sans songer à l'expliquer : *Malgré moi l'ingrat me plaît.* Le refrain est plein du même intérêt; enfin il n'y a rien là qui n'ait pu être dit et senti au village, et rien qui n'ait du charme. On aurait tort d'en conclure qu'une ressemblance si fidèle est bien aisée : c'est tout le contraire : voyez comme elle est rare. C'est qu'il faut beaucoup d'esprit pour mettre ainsi le village sur la scène, en choisissant ce qu'il a d'agréable et d'intéressant, et ôtant tout ce qui peut être bas et déplaisant. Cela demande plus d'art qu'on ne pense. *In tenui labor, at tenuis non gloria,* du moins quand on atteint à ce point de perfection. Je me livre d'ailleurs très-volontiers, je l'avoue, au plaisir de développer cette nature-là, parce qu'elle a encore l'avantage d'être innocente.

Presque tous les couplets de ce petit ouvrage ont ce mérite du naturel, précieux partout, et ici le premier. Voyez encore Favart en parallèle avec Rousseau, dans les rôles de Bastien et de Colin.

Non, non, Colette n'est point trompeuse;
Elle m'a promis sa foi.

Peut-elle être l'amoureuse
D'un autre berger que moi?
Non, non, etc.

Combien Favart a l'imagination plus riche quand il fait parler Bastien!

Bon, bon, vous m'contez eun'fable :
Si Bastienne aime, c'est moi.
Pour me faire un tour semblable,
Elle est de trop bonne foi.
Quand je la trouvons gentille,
A'm'trouve aussi biau garçon,
Et Bastienne n'est pas fille
A m'dire un oui pour un non.

Si j'allons dans la prairie,
All' me guett' venir de loin.
Pour m'faire queuq' tricherie,
All' se gliss' derrière el foin.
All' me jette de la tarre,
Et queuquefois aussi, dà,
All' me pousse dans la mare :
Ce sont des preuves que ça.

Et pis, c'jour qu'à la main chaude
On jouait sur le gazon,
Moi, qui ne sis pas un glaude,
Je m'y boutis sans façon.
All', toujours folle et maleigne,
Pour se divartir un brin,
Courut tôt prendre une épeine,
Et m'en tapit dans la main.

C'est originairement le *Malo me Galatea petit* de Virgile; et dans l'églogue il était de droit et de devoir de joindre l'élégance des vers à la fidélité des

tableaux. Fontenelle, qui a trop négligé l'une et l'autre, s'en rapproche quelquefois, à la suite des anciens; et ce trait est un de ceux qui ne lui ont pas échappé, et dont il a profité aussi bien qu'il le pouvait :

....................Elle vint par derrière
Au fier et beau Damis ôter sa panetière.
....
Ces tours-là ne se font qu'au berger que l'on aime.

Ce vers est très-joli; mais c'est une bergère qui le dit à son amant, et j'aimerais mieux que ce fût à sa compagne, comme par malice ou par reproche : ce sont de ces petits secrets que les femmes gardent volontiers entre elles, et qu'elles nous laissent deviner. Dans l'églogue de Virgile et dans la pièce de Favart, c'est un amant qui s'en vante, et fort à propos; car au village même on devine fort bien ce que les femmes ne disent pas, et c'est ce qui fait que ce vers charmant,

Ce sont des preuves que ça,

me plaît encore plus que celui de Fontenelle, quoique celui-ci soit du petit nombre des vers d'églogue que l'on rencontre dans ses pastorales.

Jeannot et Jeannette, ou *les Ensorcelés*, roulent à peu près sur ce même fond qui avait déjà si bien réussi dans *la Chercheuse d'esprit*; la première innocence et les premiers désirs, et l'embarras de l'ignorance avec l'aiguillon de la curiosité; tableau

que la poésie, les romans, le théâtre, ont si souvent reproduit, à dater de *Daphnis et Chloé*, et qui est toujours plus ou moins séduisant. Il y a quelque mauvais goût dans le rôle de *Guillaume* le maréchal :

Ah ! ma poitreine est un' forge d'amour,
Dont mes soupirs soufflent l'feu nuit et jour, etc.

C'est de la poésie de Vadé quand il veut donner de l'esprit à ses personnages de la Grenouillère. Mais il est très-rare que Favart donne dans ce grotesque phébus, et les deux rôles de Jeannot et de Jeannette sont au nombre des meilleurs qu'il ait faits. Rien n'est à la fois plus naïf et plus gai que ces deux enfants, à qui l'on fait accroire qu'on a jeté un sort sur eux, et qui s'en accusent réciproquement, jusqu'à ce qu'ils en viennent à se guérir du *sortilége*, à peu près comme Alain et Nicette. Cette crédulité est du village, comme elle est de leur âge, et fournit des scènes en vaudevilles, où la difficulté technique d'un rhythme extrêmement varié ne gêne en rien l'aisance d'un style et d'un dialogue vif et rapide. Ce mérite, qui se fait remarquer partout, dans les pièces de Favart, n'a été égalé nulle part. Panard lui-même n'y atteint que dans le vaudeville moral, et la différence est grande; car, dans ce dernier, le poëte parle tout seul, et dans l'autre les acteurs dialoguent. Ce morceau, parodié sur l'*Allemande suisse : V'là qu'est fini; tu s'ras puni*, est en ce genre de la plus étonnante facilité, et l'auteur en a vingt qui ne sont pas moins bien tournés.

Il place le vers monosyllabique tout aussi bien que Panard, quant à la construction, et y joint les effets de la scène et du dialogue; ce que Panard n'a jamais su faire :

Hélas! j'me croyais, près de toi,
Roi.

....

Tiens; Jeannot,
Sans dir' mot,
S'enfuira s'il t'aperçoit.

JEANNETTE.

Soit.

....

V'là tes présents
Que j'te rends.
Prends.

JEANNOT.

Je s'rais niais,
Si j'y touchais.
L'ia d'l'artifice,
Du maléfice ;
Et tu fais
Ça tout exprès.
Sur d'autres jette tes sorts.
Sors.

Et cet air en couplets alternés, dont le refrain est si heureux et toujours si bien préparé :

Çà, Jeannot, en bonne foi,
Qu'est-c' qui m'fait tourner la tête?
Çà, Jeannot, en bonne foi,
Diras-tu que c'n'est pas toi?

Mais un couplet que je préférerais à tout, c'est celui-ci :

Dès que je vois passer Jeannot,
Tout aussitôt j'm'arrête.
Quoique Jeannot ne dise mot,
Près d'lui chacun me paraît bête.
Quand i' m'regarde, i' m'interdit:
Je deviens rouge comme un' fraise.
Apparemment que l'on rougit
Lorsque l'on est bien aise.

Je ne connais que Favart qui sache si bien donner à la naïveté un fond d'esprit qui ne la dénature pas, parce que cet esprit n'est autre chose qu'un sentiment vrai de la nature. C'est bien lui que l'on pourrait appeler le La Fontaine du vaudeville, et non point Panard, qui en général n'est que sensé et soigné, mais d'un sérieux très-froid, et trop souvent dénué de grâce. Favart en a, et beaucoup; par exemple dans ces deux vers :

Apparemment que l'on rougit
Lorsque l'on est bien aise.

La grâce tient ici à ce que la finesse est cachée sous l'air de l'ignorance qui devine.

Quoique Jeannot ne dise mot,
Près d'lui chacun me paraît bête.

N'est-il pas très-ingénieux d'avoir su exprimer avec une simplicité qui semble niaise ce qu'on a pu observer plus d'une fois dans des sociétés qui n'étaient pas celles de Jeannot et Jeannette? Mettez en maxime, dans le vers le mieux tourné, que pour nous personne n'a plus d'esprit que celle que nous

aimons ; ce ne sera qu'une vérité bien exprimée : dans Jeannette, c'est un sentiment. Quelle différence, et combien il est heureux que Jeannette n'ait d'esprit que celui que l'amour donne !

Ninette à la Cour est une très-jolie petite comédie fort supérieure à presque toutes ces pièces d'un acte ou deux, ou même de trois, jouées depuis quarante ans au théâtre français, et qu'a fait valoir ou supporter la supériorité réelle que ses acteurs ont toujours conservée dans le comique, devenu sa seule gloire et sa seule richesse depuis qu'il a perdu Le Kain. Exceptez-en *les Fausses Infidélités* et *les Philosophes ;* d'ailleurs, vous ne citerez pas une seule pièce parmi celles de Dorat, de Rochon, de Poinsinet, de Forgeot, de Dudoyer, etc., qui vaille à beaucoup près *Ninette à la Cour*. C'est sans comparaison la meilleure du théâtre italien ; et en y joignant *les Étourdis* [1] et *l'Embarras des Richesses* [2], vous aurez à peu près tout leur fonds en comédies de trois actes, avec une seule pièce en cinq, *Tom-Jones à Londres*. Je ne fais pas entrer dans cette comparaison les autres opéra comiques du même théâtre, soit de Favart lui-même, soit d'autres auteurs. Je considère ici *Ninette à la Cour* comme une comédie, parce que c'en est une : l'auteur y introduit des personnages nobles, et sa pièce

[1] De M. Andrieux.

[2] De d'Allainval : il en sera question à la fin de cet article, en même temps que de quelques autres pièces françaises jouées au théâtre italien.

n'est pas sans intrigue. Il tire la sienne tout entière du caractère de Ninette, dont il a fait un personnage fort au-dessus de son état, il est vrai, mais non sans vraisemblance, puisque tout est suffisamment justifié par ces vers que, dès la seconde scène, il met dans la bouche du prince amoureux de Ninette :

On m'a dit qu'une vieille dame,
Contrainte par le sort d'habiter en ces lieux,
Et qui vivait comme une pauvre femme,
Avait, par un soin complaisant,
Formé l'esprit de cette belle enfant,
En laissant toujours dans son âme
Une aimable simplicité,
Une franchise honnête et beaucoup de gaieté

Ce sont en effet les qualités de Ninette : et quoique sa conduite soit fort adroite et fort avisée, ce qu'elle montre d'esprit, et même de malice, tient aux intentions toujours pures d'un cœur droit et sensible, qui veut se conserver l'amant qu'il a choisi, et rendre à ses devoirs un prince que l'amour a égaré. Son éducation rend toute cette marche assez probable, et l'exécution est charmante. Ninette est un des rôles les plus agréables à jouer et à voir jouer : c'était le triomphe de madame Favart [1]; et l'auteur

[1] Elle fut long-temps idolâtrée du public, au point de donner de l'humeur à Voltaire, qui en prenait assez volontiers de tout succès qui n'était pas le sien. « Peuple, qui *vous passionnez, tantôt pour une actrice de la comédie italienne, tantôt*, etc.» C'était de madame Favart qu'il parlait. Je ne dis rien de quelques pièces qui portent son nom dans le recueil de celles de

méritait de trouver dans son épouse des talents si analogues et si utiles aux siens, et qui la mettaient avec lui en société de gloire et de succès. Les rôles du prince Astolphe, et de la comtesse Emilie, qu'il doit épouser, sont très convenablement tracés; mais Ninette est l'âme de la pièce; elle y est tout; elle en fait à elle seule le nœud, l'action et le dénouement. Ce dénouement surtout est ce qu'il y a de mieux conçu, et exige ici quelque détail, pour plus d'une raison. Astolphe, qui a promis sa main à la comtesse Emilie, et rend justice à ses attraits et à ses sentiments, s'est pourtant pris d'un goût assez vif pour Ninette, qu'il a vue à la chasse. Il lui a proposé de l'emmener à sa cour, et Ninette y a consenti, moitié curiosité et vanité, moitié pour corriger son amant Colas, dont la jalousie est un peu brusque. Son premier soin est d'obtenir qu'on le fasse venir aussi à la cour, où il joue à peu près le rôle de Thaler dans le *Démocrite* de Regnard. La malicieuse Ninette s'amuse de ses inquiétudes et de ses soupçons, qu'elle se promet de faire bientôt cesser; elle-même est exposée aux railleries et aux mépris d'Emilie, en présence même du prince, qui n'ose le trouver mauvais, de peur d'avouer une infidélité qu'il dissimule, et qu'il déguise sous le prétexte de se divertir, lui et sa cour, d'une petite

son mari. Je ne doute pas qu'elle n'eût de l'esprit; mais, dans une pareille communauté, il serait difficile de lui faire sa part; et c'est ce que fait entendre assez clairement l'éditeur de Favart, dans une préface très-sensée; ce qui n'est pas commun dans ces sortes de morceaux de commande.

paysanne et de son amant Colas. Il n'en poursuit pas moins ses desseins sur Ninette ; et celle-ci, qui a aussi ses vues, feint d'être brouillée avec Colas, et promet à Fabrice, écuyer du prince, un entretien secret avec lui dans la soirée ; elle veut de plus que Colas en soit témoin, quoique caché, afin qu'il ne doute pas du triomphe de son rival ; et pour cela, il suffit qu'on n'ait pas l'air de prendre garde à Colas, qui la guette sans cesse, et qui ne manquera pas de trouver quelque cachette dans la chambre de Ninette, pour peu qu'on ne l'en empêche pas. Tout s'arrange comme elle le désire, et cette précaution de faire cacher Colas, éloigne déjà de ce rendez-vous nocturne tout ce qui pourrait blesser les bienséances. Ce n'est pas tout : elle a ouvert son cœur à Emilie, malgré toutes ses hauteurs, et lui a dicté son rôle pour cette scène de nuit, où l'on va voir que toutes les vraisemblances sont réunies à toutes les convenances, de manière à produire un dénouement heureux et irréprochable. Colas s'est caché sous une table, et à peine Astolphe paraît-il, que Ninette éteint les bougies, au grand étonnement du prince ; mais elle lui fait entendre que c'est pour se mettre à l'abri de toute surprise de la part d'un rival qui l'espionne. *Attendez un moment*, dit-elle, et aussitôt elle fait entrer doucement Emilie dans l'obscurité, et se place derrière elle ; en sorte que le prince lui adresse réellement tout ce qu'il croit dire à Ninette ; et celle-ci, qui est tout près, répond pour Emilie, qui ne dit que quelques mots à part et tout bas. Il arrive de là

que, pendant toute la scène, le prince est trompé et doit l'être, et qu'aucune invraisemblance ne choque les yeux ni l'oreille du spectateur. Pour cette fois, ce n'est plus ici de ces dialogues nocturnes, tels surtout que celui des *Noces de Figaro*, où quatre à cinq acteurs, qui se connaissent parfaitement, conversent un quart d'heure sans se reconnaître à la voix, que pourtant ils ne déguisent pas; ce qui est absolument impossible, et ce qui est la chose du monde la plus choquante dans tous ces *imbroglio* espagnols et italiens, redevenus français, qui sans doute n'obtiennent tant d'indulgence qu'en faveur des priviléges d'un genre où l'on ne se pique pas de raison. La raison et le goût ne peuvent qu'applaudir à un auteur qui, dans un opéra comique, s'est cru obligé d'observer les règles de l'art avec beaucoup plus de soin qu'on n'en met dans beaucoup de comédies. Le dialogue, parodié sur un air italien (*l'Echo*), est de la plus heureuse précision; et bien d'autres airs, empruntés aussi des intermèdes italiens qui depuis quelques années étaient en vogue à Paris, contribuèrent au grand succès de cette pièce, comme à celui de *Raton et Rosette*, autre parodie, mais faible et froide, et qui ne se soutient quelque temps que par la musique. Mais *Ninette* et *Bastien* et *Bastienne* firent une fortune prodigieuse, et pendant des années l'affluence publique ne l'épuisait pas.

Ninette termine la dernière scène, au moment où Astolphe croit être à ses genoux quand il est à ceux d'Émilie, Ninette paraît tout à coup avec

deux flambeaux allumés ; ce qui met les quatre personnages en situation. Colas sort d'une crise qui a diverti les spectateurs, d'autant plus qu'entendant toujours la voix de Ninette, il a dû se croire aussi complètement trahi qu'il est possible ; et sa joie imprévue est aussi comique que son chagrin. On comprend que le prince, pris en flagrant délit, et si bien éconduit par une fille de village, n'a rien de mieux à faire que d'obtenir d'Émilie son pardon, qu'elle ne demande pas mieux d'accorder ; et l'auteur n'a pas négligé non plus de préparer toujours son dénouement par les reproches continuels que se fait Astolphe, de plus en plus sensible aux chagrins d'Émilie et aux efforts qu'elle fait pour les surmonter. C'est Ninette qui a tous les honneurs de la journée, et qui les mérite. Quand on lit cette pièce, on n'est point du tout surpris de toute la faveur qu'elle obtint. L'opéra comique s'élevait ici pour la première fois (en 1756) jusqu'à la bonne comédie, celle qui instruit en amusant, et qui moralise en badinant. Le dialogue en est toujours vif et spirituel, et offre de jolis détails et des critiques de mœurs. Ninette, telle qu'on la représente, ne monte point trop haut, lorsqu'elle dit :

.... Eh bien ! je suis très-lasse
(Puisqu'il faut parler net) de ce pays maudit,
Où sans affaire on se tracasse,
Où l'on mange sans appétit,
Où sans dormir on reste au lit,
Où pour s'étouffer on s'embrasse,
Où poliment on se détruit.....

Et comme Émilie se met à rire, elle ajoute :

Où, d'un air triomphant on rit,
Pour cacher un secret dépit,
Où la gaieté n'est que grimace,
Où le plaisir n'est que du bruit.

Ces vers sont un peu dans les formes redoublées de ceux de Panard, mais d'une marche plus aisée et plus rapide, et qui s'arrête à propos. Les portraits de la toilette et de l'éventail sont d'un style plus brillant, et l'esprit y est prodigué, mais non hors de place, puisque ce sont des gens de cour qui parlent. L'accord des paroles et du chant est parfait dans tous ces airs autrefois tant chantés : *Colas, je renonce au village*, etc.; *Contente, je chante*, etc.; mais il y a aussi des morceaux où, pour s'approprier les beautés de la musique des Italiens, il a fallu prendre leurs mauvaises paroles, et tomber dans le défaut de leurs éternelles comparaisons, si déplacées dans la scène, et qui ne seraient que musicales, si l'on prenait le parti de les rejeter, du moins dans les divertissements, comme cela est très-aisé ; et alors il n'y aurait rien de perdu et rien de gâté.

Le vent dans la plaine
Suspend son haleine;
Mais il *s'excite*
Sur les coteaux :
Sans cesse il agite
Les orgueilleux ormeaux, etc.

Tout ce plat verbiage, pour dire qu'il fait plus

de vent sur les montagnes que dans les plaines, ne convient ni à la scène ni à Ninette; et c'est encore pis lorsque Astophle amoureux vient nous chanter :

Le nocher loin du rivage
Lutte en vain contre l'orage, etc.
Ainsi mon cœur, qu'amour tourmente,
Est agité,
Est emporté.

Ah! tu es comme *un nocher*, et tu te dis amoureux! Je puis t'assurer que les amoureux ne font point de comparaisons poétiques, ou du moins ne les vont pas chercher si loin et ne les font pas si longues. Je pardonne à Favart, qui a rarement payé ce tribut à la musique. Je l'aime assurément autant qu'un autre, mais non pas au point qu'elle puisse me faire supporter des balivernes rimées, dont elle a dans ses archives dramatiques une si ample provision.

Il y a beaucoup moins d'invention et d'art dans *Annette et Lubin*, où l'auteur a presque tout emprunté du conte dont la pièce est tirée, et souvent même des détails heureux. Ce n'était pas un tort sans doute; mais c'en était un de faire entrer, dans cette espèce d'églogue dramatique, des traits d'une philosophie déplacée et fausse, dès lors, il est vrai, applaudis partout, mais qui n'en sont pas moins contraires au bon sens, et l'un des abus d'esprit qui commençaient à se montrer dans les écrits de Fa-

vart, et y font d'autant plus de peine, que cet écrivain a généralement du naturel et du goût. Il n'en fallait pas beaucoup pour supprimer la grossesse d'Annette ; elle n'aurait pas été supportée au théâtre, et il a été réservé au *drame honnête* (comme disait Diderot) d'y introduire cette sublime *nouveauté*, renouvelée du temps de Hardy, où l'on entendait sur la scène les cris de l'accouchement dans les coulisses, comme on y entendait aussi les cris du viol. Favart n'a pas non plus fait usage du seul obstacle réel à l'union d'Annette et Lubin, qui dans le conte sont cousins-germains : il ne pouvait pas *philosopher* sur la scène aussi hardiment que Marmontel dans le *Mercure*, contre les liens de parenté et les dispenses. Mais il en resulte aussi qu'il manque un ressort à la vraisemblance, mérite d'autant plus nécessaire, sur un fond si simple, qu'il y était plus facile. Annette et Lubin, dès que le bailli leur a fait connaître leur faute, qui n'est que celle de leur ignorance, n'ont qu'un cri pour être mariés ; et dans le fait, rien ne les en empêche. Si le bailli leur répond :

Vous marier ! Eh ! que pourriez-vous faire ?
Vous êtes pauvres tous les deux,
Vous rendriez vos enfants malheureux....

On le passe au bailli, qui est rival de Lubin, et veut épouser Annette ; mais Lubin qui n'est pas un sot ; et qui réplique fort bien :

Quand on sait travailler, on craint peu la misère.

Lubin doit savoir que la pauvreté n'est pas une défense de se marier, au village, ni même à la ville. La pièce finirait donc là comme le conte, si les deux amants prenaient le seul parti que naturellement ils doivent prendre, celui de s'adresser tout de suite à leur seigneur, qui est bon et généreux, et de lui dire : Mariez-nous. Mais il faut un peu plus d'action pour la plus petite pièce de théâtre, qu'il n'y en a dans le conte de Marmontel, dont tout l'agrément est dans les détails. Favart a donc employé deux incidents qui sont à lui, l'enlèvement d'Annette que le seigneur fait conduire à son château, et la violente témérité de Lubin qui l'en arrache à force ouverte, en maltraitant les gens du seigneur. Ces deux incidents pourraient passer dans un *imbroglio*, où l'on n'y regarde pas de si près ; mais dans une aventure si naturelle et si simple, les moyens doivent être plus vraisemblables. Il n'y a nulle raison pour que le seigneur s'empare d'Annette ; il n'en a pas le droit, et la décence exigerait du moins qu'elle fût placée au château auprès de l'épouse, ou de la sœur, ou de la tante du seigneur ; en un mot, auprès d'une femme. Il n'y a ici pas plus d'excuse que de décence, puisque le seigneur, en trouvant Annette fort jolie, n'en est point amoureux comme Astolphe l'est de Ninette, et que tout ce rôle du seigneur, qui est à peu près nul, ne sert qu'au dénouement. Il n'est pas trop croyable non plus que le jeune Lubin, quoi qu'il puisse avoir de force et d'amour, attaque impunément et mette en fuite avec un bâton toute une maison ordinairement nombreuse, et qui a des fu-

sils sous la main, puisqu'on revient de la chasse. Mais ces observations prouvent seulement que l'exacte vraisemblance est trop souvent comptée à peu près pour rien dans l'opéra comique comme dans le grand opéra. C'est une excuse, du moins au théâtre, pour ceux qui se permettent tout : mais il en résulte aussi un mérite de plus, et très-réel, pour ceux qui obtiennent de l'effet sans violer les règles du bon sens; et ce mérite distingue avantageusement plusieurs des bonnes pièces du genre, à commencer par celles de Favart. Il s'en est écarté ici; mais les scènes entre Annette et Lubin forment des tableaux charmants qui ont couvert et dû couvrir les fautes. Tout ce qui est en chanson a obtenu le succès le plus décisif, celui d'être sur-le-champ retenu et répété partout. *Annette à l'âge de quinze ans*, etc.; *Lubin est d'une figure*, etc.; *Ma chère Annette n'arrive pas*, etc.; *Pour orner ma retraite*, etc.; *Monseigneur, Lubin m'aime*, etc.; *Jeune et novice encore*, etc.; *Le cœur de mon Annette*, et ce refrain si bien choisi : *Eh! mais, oui dà, comment peut-on trouver du mal à ça?* Tout cela respire à la fois le sentiment, la grâce et la gaieté, réunion qui est la perfection de ce genre de vaudeville, où Favart a sans contredit le premier rang. Il s'y mêle très-peu de taches, et qu'il ne faudrait pas même remarquer, tant elles sont légères. Peu de couplets faibles : l'auteur en général les tourne si bien, qu'à peine y apercevrait-on un mot de trop; et ceux qui ne sont pas aussi bons que les autres, ne se chantent pas même à la représenta-

tion : par exemple, deux couplets d'une moralité froide, et qui ne pouvaient guère se trouver que dans le rôle du seigneur. Le dialogue n'est pas de même à l'abri du reproche; il s'en faut : l'auteur a beau nous faire entendre qu'Annette et Lubin, allant souvent à la ville, ont pu former jusqu'à un certain point leur esprit et leur langage : il y a ici des choses que jamais ils n'ont pu dire ni penser, à moins qu'ils ne soient autres qu'on ne nous les représente. Il y a même une sorte de contradiction doublement vicieuse. Quelquefois leur ignorance passe de beaucoup celle de leur condition, comme dans l'endroit où Lubin s'écrie :

> Morgué, si je savais
> Comment on se marie !

Et où donc, dans quel village, dans quel hameau deux jeunes gens de l'âge de Lubin et d'Annette ignorent-ils *comment on se marie ?* Quoi ! ils n'ont jamais vu de noces! ils n'ont jamais entendu parler de mariage, la chose peut-être dont la jeunesse des deux sexes parle le plus souvent et le plus curieusement! Cela ne serait présumable qu'autant qu'ils auraient vécu dans les bois et loin du monde entier. C'est un contre-sens qui n'a point d'excuse, si ce n'est l'envie et le besoin d'exagérer l'embarras et le chagrin des deux amants. Aussi les fait-on parler quelquefois comme de petits sauvages ou de petits *philosophes :* c'est la même chose, si ce n'est que, n'étant dans le fait rien moins que des sauvages, l'espèce de *philosophie* qu'ils mêlent dans leurs dis-

cours forme un contraste encore plus étrange avec cette ignorance des choses les plus communes, qui ressemble à la bêtise.

LE BAILLI.

Mais vous vivez sans lois.

LUBIN.

Tant mieux.

LE BAILLI.

Voilà le mal.

LUBIN.

Voilà le bien.

LE BAILLI.

Les lois vous contrarient.

LUBIN.

Toujours des obstacles nouveaux !
Je me moque de tout : eh ! morbleu, les oiseaux
N'ont point de lois et se marient.

Cela peut faire rire ceux qui oublient les personnages, et se rappellent seulement qu'ils ont vu cent fois des raisonnements de cette force dans des livres appelés *philosophiques ;* mais cela n'en est pas moins faux de toute manière, et aussi faux dans la scène que dans la morale. Lubin, qui n'est ni un bel esprit ni un imbécille; Lubin, *marié* avec Annette à la façon des oiseaux, et qui vient de demander au bailli à être *marié* autrement ; Lubin, qui même veut l'assommer parce qu'il refuse de les marier; Lubin sait donc très-bien que les oiseaux ne se *marient* pas. L'auteur ne lui a donc fait dire qu'une sottise, en lui prêtant un bon mot qui n'a d'objet que de faire sourire à la *loi naturelle* ceux qui n'en veulent point d'autre, sans savoir même ce

qu'elle est, ou plutôt parce qu'ils ne le savent pas. Il fait pis, il gâte et dénature le personnage, en qui la simplicité ignorante est la seule excuse du mal qu'il a fait sans le savoir, et d'une faute qui est de son âge. C'est sous ce seul rapport que Lubin plaît et intéresse, mais Lubin raisonneur ne vaut plus rien. L'esprit que Favart lui donne nuit même à son bon cœur : il a vu Annette tout en larmes depuis qu'elle a su que ce qu'elle prenait pour *de l'amitié* était *de l'amour;* elle lui a dit qu'il fallait se marier *pour rendre l'amour légitime;* et c'est lui qui dit au bailli :

Oh ! qu'à cela ne tienne,
Je vivrai comme je vivais.

Il a grand tort : qu'il soit hardi, vif, impétueux, autant qu'Annette est douce, modeste et timide, je l'approuve : cela doit être; mais ce que celle-ci a fort bien compris, il doit le comprendre, et il ne doit pas s'embarrasser si peu de ce qui afflige ce qu'il aime.

Si la critique paraît ici un peu sérieuse sur un genre assez léger, c'est qu'elle porte sur un mal qui ne l'est pas, sur cette fausse philosophie qui vers cette époque allait se glissant et s'insinuant partout, pour dominer tout par la corruption, les arts comme la morale. Ce n'est pas que j'accuse ou même que je suspecte les intentions de Favart; plus simple que son Lubin, il prenait pour bon ce qu'il puisait dans un conte généralement applaudi. Il y avait pris toute cette prétention raisonneuse qu'on mettait à

tout, et que souvent on avait l'adresse de faire passer sous le voile d'une *ignorance primitive*, tout aussi mal contrefaite que la philosophie elle-même, et l'intention et l'effet de tous ces artifices était, comme on l'a trop vu, de détruire toute autorité morale et religieuse. Je crois bien que le bon Favart n'était pas dans le secret; il suivait le torrent, et défigurait son ouvrage sans y penser, d'autant plus excusable, que le public lui-même ne s'en apercevait pas depuis qu'on l'avait accoutumé à battre des mains au seul mot de *nature*, quoique le mot ne fût rien moins que la chose. Favart, quand il suivait son propre instinct, rendait très-bien la vraie nature, et beaucoup mieux que l'auteur du même conte. Je n'en veux pour preuve que cet endroit de sa pièce :

LE BAILLI.

Vous a-t-elle (*votre mère*) ordonné d'écouter les garçons ?

ANNETTE.

Oh ! jamais cela ne m'arrive.

LE BAILLI.

Ne le croirait-on pas à sa mine naïve !
Et Lubin, s'il vous plaît ? Lubin ?

ANNETTE.

Ce n'est pas un garçon.

LE BAILLI.

Quoi donc ?

ANNETTE.

C'est mon cousin.

Ce trait, le meilleur de toute la pièce, comme naïveté ; ce trait, qui peint Annette telle qu'elle est, et qui suffirait pour l'excuser, n'est point dans le

conte, et vaut cent fois mieux que ce que Marmontel appelle *la philosophie d'Annette et Lubin :* ce sont ses termes [1]. C'est là ce qui causa l'erreur de Favart, et mêla dans son dialogue des choses qui ne sont pas de ses personnages :

Je mesure le temps à mon impatience,
Plus qu'à la hauteur du soleil.

Cela est trop élégant pour Lubin, un poëte ne dirait pas mieux; mais les fautes de sens sont moins pardonnables qu'un peu trop d'élégance. Lubin dit, en montrant sa cabane :

Rien n'annonce ici la grandeur.

Je le crois; mais que fait là cette *grandeur?* Diogène pouvait fort bien en parler à propos de son tonneau; c'était un *philosophe;* mais Lubin opposer à *la grandeur* sa cabane de feuillage, quoi de plus déplacé? Un moment après il dit, en parlant du bonheur qu'il goûte avec Annette :

La lumière et l'air sont à nous.

et à tout le monde apparemment [2]. Ce vers est mot

[1] Je parlerai ailleurs des *Contes moraux,* dont la plus grande partie fait beaucoup d'honneur à Marmontel, mais qui ne sont pas exempts de l'espèce de venin qui est dans celui-ci.

[2] Hors dans la révolution française, où personne ne pouvait s'en flatter d'un quart d'heure à l'autre, et où cinq cent mille *détenus* en étaient privés plus ou moins. Vous qui êtes capables de réfléchir, n'oubliez jamais, toutes les fois qu'il s'agit d'une généralité morale, sociale, politique, n'oubliez jamais d'y

à mot dans la prose du conte, mais du moins en opposition du séjour de la campagne avec celui des villes; ce qui a un sens, quoique l'expression et l'idée soient outrées. Ici le vers de Lubin n'est qu'une déclamation qui refroidit la peinture de son bonheur.

Les grands *ne sont heureux* qu'en nous contrefaisant.
Chez eux la plus riche tenture
Ne leur paraît un spectacle amusant
Qu'autant qu'elle rend bien nos champs, notre verdure,
Nos danses sous l'ormeau, nos travaux, nos loisirs.
Ils appellent cela, je crois, un paysage.

Le fond de ces idées est aussi dans le conte, mais plus modifié : ici elles sont exagérées au point de devenir fausses. Les tapisseries à paysage, qu'on appelait des *verdures*, se trouvaient partout dès ce temps-là, même dans les auberges de campagne. Lubin a dû en voir, et ne peut croire par conséquent que ce soit là ce qui rend *heureux* les grands. Toutes ces moralités critiques sont affectées et forcées.

Ils peignent nos plaisirs au lieu de les goûter.

Eh! ne voyait-il pas tous les ans les citadins accourir à la campagne? N'avait-il jamais dansé au châ-

chercher l'unique exception, en pratique, dans la révolution française, où vous la trouverez toujours. C'est ainsi que vous parviendrez à connaître cette révolution, si peu connue, et à juger ceux qui répètent, avec une sorte de rage, qu'*elle ressemble à tout*.... Ah! le jour de la vérité arrivera.

teau les dimanches [1] avec les dames de Paris, qui s'en faisaient un plaisir? N'y avait-il pas toutes les semaines un bal de village, ou dans un endroit du parc préparé tout exprès, ou dans les salles basses de la maison seigneuriale? Qui n'a pas vu cela mille fois et partout?

Ces lits, où la mollesse
S'unit avec les maux,
Nourrissent la paresse
Sans donner le repos.

Les deux derniers vers sont trop bons pour Lubin: les deux premiers sont trop mauvais pour l'auteur; mais ceux de cette dernière espèce sont très-rares chez lui.

C'est un mal de haïr, c'est un bien que d'aimer.

Laissons Voltaire nous dire très-*philosophiquement*, et par la bouche d'un saint:

Haïr est bon; mais aimer vaut bien mieux.

Ce ton sentencieux ne va pas à Lubin, et d'ailleurs ces prétendues moralités sont trop vagues pour en-

[1] On pourra conter quelque jour, et avec tous les détails aussi nécessaires qu'inconcevables, tous les efforts du Gouvernement, depuis 1793 jusqu'à l'époque de *brumaire*, pour empêcher dans toute la France, *et par tous les moyens du pouvoir et de la force*, que l'on osât *danser le dimanche. La liberté* proscrivait le bal comme la messe; mais aussi ne s'agissait-il de rien moins que de la *décade philosophique*, des *institutions républicaines*, des *fêtes décadaires*, etc., et pour toutes ces grandes choses, on n'a jamais trop de baïonnettes.

seigner ce qui est bien, et le sont assez pour justifier ce qui est mal.

Il n'y a qu'à louer dans ce morceau de Lubin, défendant Annette :

> Non, non, je ne crains personne ;
> Aucun danger ne m'étonne.
> Mon sang bouillonne ;
> L'amour me rend fort.
> Si quelqu'un me raisonne,
> Je l'étends mort.
> Moi ! que je t'abandonne !
> Ma force t'environne, etc.

Je ne blâmerai pas même ce dernier vers, tout figuré qu'il est : il l'est par l'imagination qu'exalte la présence du danger, et par le sentiment de cette force que donne la fureur ; il semble inspiré par la situation de Lubin, seul contre tous autour d'Annette. C'est là ce qui rend naturelles les figures les plus poétiques, ce qu'on ne saurait trop redire, et ce qu'ignoreront toujours ces rimeurs si pauvres et si vains, qui suent à froid pour combiner et déguiser si mal les belles expressions métaphoriques et métonymiques qu'ils vont ramassant dans tous les vers connus. Mais je voudrais ôter de ce morceau un vers qui sonne faux à l'oreille de la raison :

> Sur moi que le ciel tonne.

C'est le mouvement d'un héros de tragédie ou d'épopée, et une telle pensée est à mille lieues de Lubin.

Cette envie de philosopher bien ou mal, et à

tout propos, commençait alors à devenir épidémique au théâtre et dans les écrits, et formait un contraste très-digne d'attention en se mêlant avec le fond de gaieté naturel aux Français, et qu'ils ne perdirent jamais, si ce n'est que cette gaieté prenait d'autres formes depuis qu'elle n'était plus sous la garde des bienséances, filles de la bonne morale et mères du bon goût, et qui tombaient en même temps que les principes de l'un et de l'autre, sous la faux du philosophisme qui frappait de tous côtés, d'abord dans l'ombre, et ensuite au grand jour. Ce n'était plus cet enjouement facile et délicat, qui naît surtout de l'à-propos, égaie le sérieux autant qu'il en est susceptible, et ne viole point ce qui est respectable et sacré. C'était une licence sans bornes, une véritable et continuelle débauche d'esprit, une affectation folle de tourner tous les objets à la frivolité, au persiflage, au libertinage. Il semblait qu'on ne voulût plus rire que de ce qui doit faire rougir ; et le sexe même, toujours soumis au besoin de plaire, et par là du moins plus excusable que le nôtre qui lui donnait des leçons d'immodestie, au lieu de prendre de lui, comme autrefois, des leçons de décence; le sexe, qui ne s'apercevait pas qu'on ne voulait des femmes *philosophes* que pour en faire des courtisanes, affichait par vanité un mépris des bienséances qui n'est qu'un déshonneur, et une prétendue *force d'esprit* qui ne serait encore que ridicule quand elle ne serait pas coupable. On se piquait de *tout dire et tout entendre*, selon l'expression de Boileau; et ce qu'il ne faisait que prédire

comme possible au très-petit nombre de femmes qui fréquentaient alors les spectacles, était devenu une réalité trop commune, depuis que ces spectacles, grands et petits, attiraient toutes les conditions, et qu'on se faisait gloire d'avoir, d'après l'avis de Voltaire, *loge à l'opéra au lieu de banc dans la paroisse*. On se vantait *de s'être fait homme;* et c'est pourtant ce qu'une femme peut faire de pis sous tous les rapports; mais il fallait bien en croire les *philosophes*, qui prescrivaient la même éducation pour les deux sexes; ce qui heureusement est assez absurde pour n'être jamais réalisé, si ce n'est dans l'éducation révolutionnaire, qui est en effet aussi bonne pour un sexe que pour l'autre.

Il ne fallait rien moins qu'une pareille contagion pour que Favart, beaucoup plus retenu que tous ses prédécesseurs, et qui l'avait été jusque dans un sujet tel que la *Chercheuse d'esprit*, donnât quinze ans après (1755) un spectacle aussi indécent, aussi scandaleux que *les Nymphes de Diane*, où l'obscénité, si elle n'est pas très-grossière dans les paroles, est révoltante en action et en tableau. La pièce, quoiqu'elle ne fût qu'une mauvaise farce mythologique et allégorique, pillée partout, n'en fut pas moins courue; et il convenait à nos mœurs qu'un semblable sujet fût encore reproduit depuis sur les tréteaux des boulevards, sous le nom de l'*Amour quêteur*, et fît la même fortune.

Favart ne s'est laissé aller qu'une fois à ce mépri-

sable genre; mais il donna davantage dans la manie de moraliser hors de mesure et de convenance, quoique pourtant on s'aperçoive que ce travers n'est chez lui qu'une faute de goût, et que ses intentions ne sont point du tout mauvaises. Il y a loin des *Nymphes de Diane* aux *Moissonneurs*, dont le sujet est pris de la Bible : c'est l'histoire de Ruth, qui, à ne la considérer que comme une pastorale, serait encore ce qu'elle est aux yeux de tous les connaisseurs, la plus aimable et la plus intéressante églogue que l'antiquité nous ait laissée. C'est des livres saints qu'est pris mot à mot cet endroit qui est le plus touchant de la pièce :

Laisse tomber beaucoup d'épis,
Pour qu'elle en glane davantage.

La fable de ce petit drame est bien entendue, et a de l'intérêt, quoique tirée d'une assez mauvaise comédie de Voltaire, *le Droit du Seigneur*, qui n'a pu s'établir au théâtre, ni en cinq actes ni en trois. Mais Favart a sagement écarté l'échafaudage romanesque et les rôles de charge; il a réduit son intrigue à la simplicité d'un opéra comique, et a su amener un dénouement très-satisfaisant, en ménageant avec adresse le penchant réciproque que Candor et Rosine ont depuis long-temps l'un pour l'autre. La pièce est d'un sérieux peut-être un peu monotone, et l'auteur lui-même, à en juger par sa préface, paraît s'en être douté. Mais la pureté des mœurs et des jouissances champêtres, les vertus de Génevotte et de Candor, et la tendresse innocente que Rosine

prend pour de la reconnaissance, toutes ces peintures ont aussi leur attrait, et le succès complet de l'ouvrage en est la preuve. Le seul reproche que je croie pouvoir faire à l'auteur, c'est un peu de cette vertu apprêtée et de ce faste de mots dont il payait le tribut à la mode, mais qu'il fallait éviter, surtout dans un sujet où le style devait être aussi simple que les vertus qu'il représente. Candor donne de fort bonnes leçons à son étourdi de neveu, quand il lui apprend qu'en prodiguant l'or à Paris, et pressurant ses vassaux et ses fermiers pour payer ses dépenses insensées, on nuit à ses propres possessions, que l'on pourrait améliorer. Qu'il se moque aussi des plaisirs frivoles et bruyants où se livre ce jeune homme, et notamment des délices qu'il trouve à tuer sans peine beaucoup de gibier; c'est l'office d'un oncle sensé, qui d'ailleurs prêche d'exemple, puisqu'il ne s'est fixé à la campagne que pour faire du bien aux habitants de ses terres. Mais plus cet homme est sensé, moins je puis souffrir qu'il y ait de l'étalage dans ce qu'il fait et dans ce qu'il dit :

Plus délicat que toi, *je jouis de moi-même.*

On ne dit point de soi, en ce sens, qu'on est *délicat*; et qu'est-ce donc que *jouir de soi-même?* C'est une des phrases parasites du philosophisme moderne [1] : je puis assurer que je ne l'ai jamais comprise, et qu'elle m'a toujours paru vide de sens. Ce

[1] Je ne sais même si elle ne fait pas le titre d'un livre imprimé de nos jours.

serait une pauvre jouissance que celle de *soi-même :* j'ignore s'il y a des gens qui connaissent celle-là ; quant à moi, j'avoue que je n'en ai pas même d'idée. Est-ce le témoignage d'une bonne conscience? Mais plus elle est éclairée, plus elle sent les faiblesses humaines dans l'homme le plus parfait, et ses propres fautes, si elle en commet; et qui n'en commet pas? Dès lors, où est donc cette jouissance, à moins que ce ne soit celle de l'amour-propre toujours content de soi? Celle-là est bien du *philosophe,* j'en conviens, et n'en est pas plus réelle; car plus l'amour-propre est content de lui, moins il l'est des autres; et c'est encore ce qui fait que la *philosophie* a si rarement le front serein. Allons au fait : il n'est donné qu'à Dieu, à l'Être parfait, de *jouir de soi-même ;* ce mot, dans la bouche de l'homme, est celui de l'orgueil qui ment. Tout ce dont nous jouissons est hors de nous, et c'est pour cela précisément que Dieu a dit : *Il n'est pas bon que l'homme soit seul.* La sagesse humaine elle-même, qui n'est pas plus celle de nos *philosophes* que la sagesse divine, a reconnu de tout temps que l'homme n'est pas bien avec lui ni par lui, puisqu'il cherche toujours à être hors de lui. C'est ainsi qu'il jouit de ses travaux, de ses succès, de ses affections, de ses possessions, de ses espérances, de la nature et de la société; et tout cela est hors de lui. Il fallait bien une fois rappeler ces vérités évidentes, qui n'ont besoin que d'être énoncées pour qu'on n'ose pas même les contredire; et qu'importe que ce soit à propos d'un opéra comique? Il y a si long-temps qu'on n'entend

guère que des mensonges et des sottises, le tout déguisé avec plus ou moins d'artifice. Il faut bien que le bon sens prenne sa place où il peut; et d'ailleurs, l'à-propos même ne manque pas, puisque le philosophisme a envahi jusqu'à l'opéra comique.

On vous prendrait pour un fermier,

dit Dolival à son oncle, qui lui répond :

J'ai l'honneur d'en être un : je fais valoir ma ferme....
Je tire vanité de l'habit du métier.

Vanité! pourquoi donc? Il ne faut *tirer vanité* de rien. Et qu'y a-t-il de plus simple, comme il vient de le dire lui-même, que de se précautionner contre le vent et la pluie, quand on trouve bon de s'y exposer? Cela n'est que raisonnable, mais il n'y a que du faste à dire : *J'ai l'honneur d'être le fermier de ma terre*. Et quand tu le serais de celle d'autrui, c'est un état honnête, comme tous ceux qui sont utiles à la société, sans supposer aucune bassesse personnelle; mais de ce qui est honnête à ce qui est honorable il y a encore loin; et où est donc l'honneur de faire ce que tout le monde peut faire? C'est là le principe originel des distinctions sociales, et je ne veux qu'indiquer ici cet objet important, dont les extravagances *philosophiques* ont rendu la démonstration nécessaire, puisqu'elles ont encore été solennellement répétées, même depuis le détrônement du *sans-culottisme*, digne enfant de la *philosophie*, et qui est bien à elle et à elle seule, puisque, après avoir eu la maladroite hypocrisie de le dés-

avouer, elle a encore eu la bassesse ou l'orgueil (c'est ici la même chose) de revenir à ses plates adulations, et toujours pour ne pas renoncer à sa doctrine, qui n'est ici, comme ailleurs, qu'un excès inouï d'ignorance, d'abjection et de démence.

Un vieillard rend à Candor une bourse pleine d'or qu'il a trouvée :

Quoique pauvre, il est vrai, j'avons des sentiments.

Fort bien : c'est la pauvreté honnête qui parle. Mais il ajoute :

L'honneur est chez les pauvres gens.

Ceci est trop : ce vers est de l'auteur, qui croit être fort moral en flattant le pauvre aux dépens du riche : il ne faut pas flatter l'un plus que l'autre. L'honneur n'est-il que *chez les pauvres gens?* C'est ce que le vers semble dire; et c'est une injure à tout ce qui n'est pas pauvre.

Le titre seul de *la Rosière de Salency* annonce un ouvrage moral : il l'est beaucoup, et sans l'être trop. Le plan, qui me paraît bien conçu, tend principalement à caractériser la sorte d'éducation la plus propre à inspirer la sagesse au sexe dont elle est la première gloire, et l'auteur met en contraste une bonne mère qui la fait aimer par la douceur de ses leçons, et une mauvaise mère qui la fait haïr par les duretés et les mauvais traitements. Toutes deux ont la même ambition, celle de voir

leur fille *Rosière*; et la différence des moyens justifie celle du succès, car l'indulgence ici est éclairée; elle n'est ni faiblesse ni négligence. L'auteur, pour relever convenablement ses deux principaux personnages, la mère et la fille, suppose que le père, quoique simple fermier, *avait étudié*, et il est naturel que sa veuve et sa fille se ressentent des bons principes qu'on puise dans les bonnes études, et qu'il a eu soin de faire fructifier autour de lui. L'intrigue est peu de chose, comme dans presque toutes ces petites pièces, où la musique en tient lieu. Il suffit de quelques incidents qui retardent le dénouement, et de quelques tableaux qui fournissent au musicien de quoi remplir la scène. Tout roule ici sur les trois prétendantes à la rose : Hélène, Nicole et Thérèse. Nicole n'est qu'une petite niaise qui *n'est sage que par ignorance*, comme Thérèse *ne l'est que par contrainte*. Hélène, mieux élevée et mieux née, *est sage par devoir et par amour pour la vertu :* c'est le jugement qui termine la pièce, et qu'elle justifie suffisamment dans la conduite des trois jeunes personnes. Le rôle d'Hélène surtout est tracé avec cet art qui appartenait à l'auteur : personne n'a paru plus que lui entrer dans les petits secrets du cœur de la jeunesse villageoise. Hélène a de l'inclination pour Colin; mais comme *il n'est pas permis à une fille de Salency de disposer de son cœur ni de témoigner la moindre inclination*, elle a une telle frayeur de Colin, qu'elle s'enfuit dès qu'elle l'aperçoit; elle prétend même qu'elle ne peut le souffrir, *qu'il n'y a que lui au monde qui*

lui fasse de la peine. C'est ce qu'elle a dit au régisseur, qui, chargé, en l'absence du seigneur, d'interroger les prétendantes, s'est mis en tête d'épouser celle qui sera Rosière, et, après les avoir vues toutes trois, voudrait bien que ce fût Hélène. Ce régisseur répand seul dans la pièce une gaieté qui était nécessaire pour en tempérer le sérieux. C'est un homme du monde qui a tout ce qu'il faut d'esprit pour plaisanter avec légèreté et agrément sur ce qui paraît un peu plus grave au bailli de Salency, jugené de la vertu des jeunes filles du lieu. Ce bailli est raisonnable sans être pédant, ce que Favart n'aurait pas imaginé ailleurs qu'à Salency; et le régisseur est gai sans être libertin. Tout le nœud de l'intrigue, et le seul obstacle au couronnement d'Hélène, consiste dans un fort méchant tour que lui joue cette mauvaise mère, madame Grignard, et dont elle rend même sa fille Thérèse complice malgré elle. L'innocence d'Hélène est bientôt reconnue; mais comme le régisseur, d'accord avec le bailli, déclare que la main de la Rosière doit être à lui, Hélène, qui dans ce même moment voit le pauvre Colin près de s'évanouir, déclare qu'elle l'aime, et le judicieux régisseur prononce qu'*un amour involontaire n'est point un crime quand on sait le surmonter;* et c'est ce qu'a fait Hélène jusque là, comme l'a prouvé toute sa conduite; en sorte que l'aveu de son penchant fait honneur à sa franchise sans nuire à ses droits à la couronne. Voilà un jugement de Salomon. En effet, la raison, et par conséquent la religion elle-même, ne font nulle-

ment un crime des penchants naturels du cœur humain, mais un devoir de les combattre, et un mérite de les surmonter tant qu'ils ne sont pas dans l'ordre moral. La vertu n'a jamais été autre chose depuis le commencement du monde, jusqu'à nos *philosophes* s'entend; et c'est à eux qu'il a été réservé de statuer, sur ce point comme sur tous les autres, que jusqu'à eux le monde entier n'avait pas eu le sens commun; qu'il n'y avait de *bien* et de *mal* que *grâces à la société et aux lois; mais que, dans la réalité, il n'y avait d'autre vertu que de suivre les penchants de la nature, qui sont tous innocents, par cela même qu'ils sont naturels.* Certainement il ne faut pas beaucoup de génie pour faire beaucoup de prosélytes avec une pareille doctrine; il ne faut que des gouvernements assez insensés pour souffrir qu'on la répande. La punition a été terrible : elle était juste, nécessaire, et n'est pas finie; mais elle n'est pas et ne sera pas perdue.

Le dialogue de cette pièce, l'une des bonnes de l'auteur, n'est pas sans quelques fautes contre le goût, et même contre la morale.

> Un cœur tout neuf
> Est comme un œuf
> Que l'amour couve sous son aile;
> En l'animant
> Tout doucement
> Par une chaleur naturelle,
> Un temps viendra
> Qu'il éclora
> Ce joli petit cœur de fille.
> Il en naîtra

Le désir,
Le plaisir,
Comme un petit oiseau qui sort de sa coquille.

Je ne conçois pas que Favart ait été capable de faire ce couplet, que chante le régisseur, si ce n'est dans un de ces moments où l'esprit de l'abbé de Voisenon semblait passer en lui, comme par voie d'obsession; et l'on en voit quelques autres traces dans ses écrits, mais pas une comme celle-là. Ce couplet, qu'aucun des Cotins du siècle dernier ne désavouerait, est si curieux, que j'en veux donner la variante à l'amusement du lecteur. Elle n'est pas imprimée, que je sache [1]; mais je la tiens de la première main; je la sais d'original, pour l'avoir entendu chanter dans une fête donnée à la campagne, et dans une petite pièce qui passait pour être de l'abbé de Voisenon : il était là, et c'était la maîtresse de la maison, son amie, que l'on fêtait.

L'Amour veut un cœur neuf;
Et sitôt qu'il le trouve,
Il le prend pour un œuf;
Il l'échauffe, il le couve.
Par sa douce chaleur,
Dans le sein d'une fille
Il produit le bonheur,
Qui perce la coquille.

Il y a bien vingt-cinq ans que j'entendis ces vers,

[1] A moins que ce ne soit dans une pièce intitulée *la Chose impossible*, jouée aux Italiens il y a dix ou douze ans, sous le nom de M. Favart fils, que je n'ai point lue, et que je n'ai pas sous les yeux : c'est dans une pièce du même titre que se trouvait le couplet rapporté ici.

et j'en fus assez frappé pour ne les oublier jamais. Je croirais volontiers que c'est cette version que l'abbé de Voisenon préférait, comme plus précise et plus figurée. *Le bonheur qui perce la coquille* est bien plus poétique que l'*oiseau qui sort de sa coquille*, et rien n'est au-dessus de cet Amour qui *prend un cœur pour un œuf dès qu'il trouve un cœur neuf.* S'il faut que la première façon soit de Favart, et ne soit pas un petit présent de l'amitié (ce dont je doute fort), à coup sûr la seconde manière, qui est la perfection, la dernière main, est de l'abbé de Voisenon, dont nous avons un recueil posthume où cet esprit-là brille à tout moment.

Ce qui est bien de Favart, c'est cette ariette de Colin :

Vous voulez m'empêcher d'aimer !
Sur mon cœur quel est votre empire ?
Défendez aux grains de germer,
Empêchez le soleil de luire,
Des ruisseaux arrêtez le cours,
Et vous aurez bien moins de peine
Qu'à m'empêcher d'aimer Hélène.
Je l'aimerai toujours.

Cela n'est ni fin ni élégant ; mais cette éloquence rustique est d'un jeune paysan amoureux. Je ne suis pas si content, il s'en faut, de ce couplet de Thérèse :

Ma mère me gronde sans cesse ;
Elle défend *jusqu'au désir.*
C'est un honneur que la sagesse :
Pourquoi n'en pas faire un plaisir !

Faire de la sagesse un plaisir est une bien haute conception pour Thérèse ; et si elle en sait tant, elle ne devait pas ignorer que jamais une jeune fille ne parle de ses *désirs ;* c'est ce qu'apprend à la plus simple un instinct plus éclairé que la très-ridicule morale qu'on fait débiter ici à Thérèse, et qui veut faire de la sagesse, et de la sagesse d'une jeune fille, *un plaisir.* Sa compagne Hélène lui aurait appris le contraire, et Hélène était sage. J'en serais fort étonné, si je ne la jugeais que sur un endroit de son rôle qui me blesse beaucoup. Le régisseur, charmé de la gaieté d'Hélène (car on peut être *sage* et gaie sans que pour cela *la sagesse devienne un plaisir*), lui observe pourtant que cette *gaieté peut mener loin.* « Les amants sont » gais aussi, et l'innocence de votre âge empêche » de voir les dangers....

HÉLÈNE.

» Des dangers! bon ! je les connais *tous.*

LE RÉGISSEUR.

» Comment !

HÉLÈNE.

» Ma mère m'a *instruite de tout, m'a dit tout*, le bien, le » mal.

LE RÉGISSEUR.

» Vous me surprenez.

HÉLÈNE.

» Oui, le bien pour le faire, et le mal pour l'éviter.

LE RÉGISSEUR.

» Ma foi, en deux mots, voilà toute l'éducation. »

Oui, c'est une vérité générale, mais qui ne s'applique point du tout au *mal* dont il semble être ici

question. J'aimerais mieux que le régisseur fît entendre, ce qui vaudrait beaucoup mieux pour la scène, qu'Hélène se fait ici fort innocemment plus savante qu'elle ne l'est et ne doit l'être. Favart lui-même devait être de cet avis, puisque, dans une autre de ses pièces, qui pourtant n'est qu'une farce [1], il fait dialoguer ainsi deux époux, tous deux fort honnêtes, en présence de leur petite fille, qui a sept ou huit ans, et à qui le père veut apprendre une chanson un peu gaillarde.

MADAME ROGER.

» Vous lui apprenez de jolies choses.

M. ROGER.

» Bon, bon... on ne risque rien d'instruire une honnête » fille du bien et du mal : elle pratique l'un et fuit l'autre.

MADAME ROGER.

» Je ne pense pas de même. Roger, Roger, n'enseignons » que le bien : le mal s'apprend tout seul.

M. ROGER.

» Eh bien! j'ai tort, et tu parles en brave femme. »

Assurément, il y a plus de sens dans ces quatre mots de la bonne femme que dans les longues paroles de nos *philosophes* sur l'éducation.

La Soirée des Boulevards, que je viens de citer, n'est, comme l'auteur lui-même l'a intitulée, qu'un *ambigu mêlé de scènes, de chants et de danses*, comme l'ont été depuis tous ces spectacles populaires qui s'ouvraient vers le même temps (en 1759) sur les remparts, et qui se sont multipliés dans tous

[1] *La Soirée des Boulevards.*

les quartiers de Paris. C'est pourtant aux Italiens que fut jouée la pièce de Favart, qui fut prodigieusement courue, et que le titre seul aurait mise à la mode, les Boulevards étant alors celle du jour, et la promenade la plus fréquentée. On s'attend bien que cette pièce, dont la scène est dans un café des remparts, n'est qu'une farce comme quelques autres de l'auteur, qui a fait un peu de tout; mais elle n'est ni grossière ni obscène, comme tant d'autres : ce sont des scènes *à tiroir* (comme on les appelle), et telles qu'un café peut les offrir; c'est du bas comique, mais où l'homme d'esprit se fait encore apercevoir de temps à autre. Le nom d'un de ses personnages, M. Gobemouche, est devenu proverbe, et la pièce eut tant de vogue, que l'auteur en donna une suite quelques années après, sous le nom de *Supplément à la Soirée des Boulevards;* et l'on en pourrait faire cent de la même espèce, si la même mode durait long-temps; mais elle passe, et les auteurs de théâtre étaient fort attentifs à la saisir à la volée. Le *Quand* et le *Pourquoi* faisaient beaucoup de bruit, autant que le fameux discours de Pompignan à l'Académie, et Favart mit aussi en vaudeville le *Quand* et le *Pourquoi;* et si ce n'est pas ce qu'il a fait de mieux en vaudeville, cela est du moins beaucoup meilleur que *les Quand* et *les Pourquoi* en satire. On jouait les *Philosophes* à la comédie française, et Favart eut aussi son *Philosophe* aux boulevards, M. Cabre. On croirait d'abord que c'en est un de la même trempe, à la manière dont il s'annonce : « Je méprise souverai-

nement les autres hommes ; je n'ai pour objet que moi-même et ma propre satisfaction, et je déteste la société. » Ce sont bien là les caractères de l'espèce ; mais on s'aperçoit bientôt que l'individu n'en est pas, et que c'est seulement un air qu'il veut se donner ; car il ne faut qu'un moment pour que la bonhomie et le gros bon sens des deux époux Roger, et le spectacle du bonheur qu'ils goûtent ensemble, avec leur fille sur leurs genoux, fassent tomber tout à coup ce masque de singularité misanthropique.

M. ROGER.

« Tenez, pour être aussi content et aussi riche que moi, qui
» n'ai rien, faites comme je fais. Soyez bon mari, et vous
» aurez une bonne femme ; bon père, vous aurez de bons en-
» fants, etc. »

Ce petit sermon corrige tout de suite M. Cabre, qui dit naïvement : « Ma foi, tout bien considéré, je crois que c'est le bon parti ; » et il renonce à sa *philosophie*. Il est clair que ce n'est pas un de nos *philosophes* que Favart voulait peindre. Quel est celui d'entre eux qui a jamais pu supposer possible qu'un autre que lui eût raison, et que la *philosophie* pût avoir tort ? Il n'y en a point d'exemple, et il ne peut y en avoir sans un miracle.

Un conte de Marmontel et trois de Voltaire ont fourni à Favart quatre pièces, dont les deux premières, *les trois Sultanes* et *Isabelle et Gertrude*, ont été les plus goûtées ; la troisième, et surtout la dernière, *la Fée Urgelle* et *la belle Arsène*,

ont bien des moments de langueur et de vide; mais toutes quatre sont restées au théâtre. *Les trois Sultanes* sont, à mon avis, le plus joli conte de Marmontel, celui du moins où il y a le plus d'originalité et d'agrément. Favart avait assez de talent pour ne pas se servir du bien d'autrui sans y mettre du sien, et sa pièce pétille d'esprit. On ne peut pas dire qu'il soit déplacé; car sans l'esprit (je dis l'esprit qui est fait pour plaire), le *petit nez* le mieux *retroussé* ne *renverserait* pas *les lois d'un empire*. Le sujet d'*Isabelle et Gertrude* exigeait beaucoup plus de ressources que *les trois Sultanes*, où l'auteur n'avait fait que mettre le conte en scènes dont le fond était tout tracé; il fallait ici quelque invention, et le conte ne donnait rien qu'un bon mot, où la religion n'était pas plus ménagée que la morale ne l'est dans les galanteries de la mère et de la fille. La petite fable imaginée par Favart est très-ingénieuse; elle réunit la vraisemblance et la décence, et l'on ne pouvait tirer un meilleur parti des rêveries, aussi froides qu'absurdes, débitées dans le *le Comte de Gabalis*, et qui trouvent encore aujourd'hui de très-sérieux croyants dans ce *siècle de lumières*. Le personnage de la fausse dévote, madame Furet, sert très-adroitement à amener un dénouement qui semblerait brusqué, s'il n'était clairement nécessité par les circonstances, grâces à la présence d'esprit de Dupré, et au caractère bien établi de madame Gertrude. Cette pièce est, sans contredit, celle où l'auteur a mis le plus d'art, quoiqu'elle ne soit que d'un acte; mais il ne saurait

être mieux rempli, et chaque scène est une situation. La chimère des *intelligences aériennes* répand dans le dialogue des traits d'une gaieté fine ou d'une innocence naïve qui amusent également. En un mot, *Isabelle et Gertrude* me paraît ce que l'auteur a fait de mieux en opéra comique, comme *la Chercheuse d'esprit* en vaudeville.

Il est vrai que la versification y est un peu négligée, et la tournure des ariettes plus inégale qu'elle ne l'est d'ordinaire dans Favart : il risqua trop en essayant de mettre en couplets huit vers du conte, qui sont au nombre des meilleurs de Voltaire dans le genre gracieux [1] : il les a gâtés; et des quatre couplets que chante Dorlis, il n'y en a pas un bon ; le dernier surtout est très-mauvais :

Quand les yeux se répondent,
Ce langage est bien sûr.
Quand leurs traits se confondent,
Il n'est plus rien d'obscur.
Nos paupières baissées,
Nos regards n'en font qu'un.
Ames, cœurs et pensées,
Alors tout est commun.

Ce verbiage est à la fois recherché et plat. L'auteur s'est mieux tiré du portrait de Gertrude, emprunté aussi du conte, mais dont le fond est adapté au couplet :

Il faut la voir,
Cette dame Gertrude ;

[1] Isabelle inquiète, en secret tourmentée, etc.

C'est un miroir
Pour une prude.
Il faut la voir
Avec son grand mouchoir
Noir, etc.

On trouve aussi quelques traits faux dans le rôle de la femme hypocrite et méchante, d'ailleurs bien dessiné en général :

Quand nous saurons tout le mystère,
Nous ferons éclater l'affaire.
Le scandale est toujours un bien.

Ce vers, qui serait bon en ironie, est un contre-sens dans la bouche de madame Furet. Jamais une personne de ce caractère n'a parlé du *scandale* comme elle parlerait du *zèle* ou du *bon exemple*. L'hypocrisie met toujours un mot honnête pour une chose odieuse : voyez si Tartufe emploie jamais un mot révoltant.

Favart, dans *la Fée Urgelle*, n'a qu'un seul avantage sur l'auteur du conte, et il est tout entier dans ce vers, qui est le résumé de l'intrigue et du dénouement :

La fée était Marton, et Marton est Urgelle.

Faire ici un seul personnage des deux qui sont dans le conte prouve la connaissance du théâtre, qui, même dans la féerie, garde la loi de l'unité. Le rôle de la vieille est assez bien fait pour que le dénouement ne manque pas absolument de vraisemblance et d'intérêt; et malgré tout ce que le conte

pouvait fournir, cela n'était pas sans quelque difficulté. Le talent du couplet brille surtout dans deux morceaux ; l'un, qui a été souvent parodié, et qui a de plus le mérite d'une couleur antique : *L'avez-vous vu, mon bien aimé?* l'autre : *Nous allons souper ici tête à tête, mon doux ami,* etc. Mais les mauvais vers, les froides adulations en placage et les platitudes en rimes ne manquent pas non plus dans la pièce ; témoin ce morceau qui a toujours subsisté, quoiqu'on ait paru en sentir le ridicule :

La noble chose
Que d'être chevalier,
On prend la cause
De l'univers entier, etc. ;

et toute la chanson est dans le même goût. En total, le conte vaut beaucoup mieux que le drame ; ce qui n'est pas une censure légère, puisque l'un des deux genres a bien plus de moyens que l'autre, et qu'ici les moyens ne sont pas très-difficiles.

J'en dis autant de la *Belle Arsène*, sujet froid peu propre au théâtre, où il n'a pu se soutenir que par la musique et l'appareil du spectacle. L'aventure du charbonnier, plaisante dans un conte, choque sur la scène ; elle vise au burlesque et à l'indécence. La pièce d'ailleurs est sans art, et fort platement versifiée, sans doute parce que le sujet ne disait rien à l'auteur, qui a coutume de faire mieux. Son esprit même semble quelquefois l'abandonner ici tout-à-fait : en voici un exemple qui est vraiment à faire rire. Arsène, qui, toute *bégueule*

qu'elle est, a pourtant du goût pour Alcindor, et le montre dès la première scène, lui dit en le quittant :

Je suis sensible, autant que je puis l'être,
Aux sentiments que vous faites paraître.
Plus que jamais je sais vous estimer;
Mais ayez soin de supprimer vos fêtes.
On me croirait au rang de vos conquêtes;
Vous-même aussi vous pourriez présumer....
Retenez bien ce que je vais vous dire :
Jamais l'amour n'aura sur moi d'empire;
Et pour ne pas connaître son pouvoir,
Je ne dois plus m'exposer à vous voir.

C'est là-dessus qu'Alcindor se désespère :

Quel sort fatal, quel charme insurmontable
Me fait aimer cet esprit intraitable?

En vérité, il faut être innocent comme un chevalier errant, ou pressé comme un petit-maître, pour trouver cette femme si *intraitable*. Ce qu'elle dit dans les deux derniers vers a servi mille fois de déclaration, bien loin de paraître *fatal;* et cette méprise est bien étrange dans Favart.

L'*Amitié à l'épreuve* avait besoin du charme de la musique pour tempérer le sérieux continu du sujet, qui, en lui-même, est ce qu'il y a de plus rebattu, et dont l'exécution n'offre pas la moindre apparence d'intrigue, aucun nœud, aucun obstacle, si ce n'est les reproches que se fait Nelson d'aimer une belle qui est promise à son ami Blanford,

et que Blanford lui cède sur-le-champ dès qu'il apprend qu'ils s'aiment tous les deux. Ces combats de l'amour et de l'amitié, devenus depuis si long-temps un lien commun de tragédie et de comédie, doivent au moins être soutenus par une force de développements et de situations que l'opéra comique ne comporte pas. Le sacrifice de Blanford est de peu d'effet, parce qu'il semble ne lui rien coûter. L'on dirait que l'auteur a cru la raison d'un Anglais naturellement supérieure aux passions; ce qui n'est d'aucun peuple, et pas plus de celui-là que de tout autre. Ce n'est pas là le côté remarquable de la nation anglaise, que son caractère assez mélancolique rend au contraire très-susceptible de passions fortes. L'auteur ne la connaît pas mieux, quand il lui suppose un profond mépris pour *les titres et les dignités :* c'est l'opposé de la vérité. Sans avoir vu les Anglais chez eux, il suffit d'avoir lu avec attention leurs romans et leurs pièces de théâtre, qui sont partout la peinture des mœurs, pour savoir ce qu'attestent tous ceux qui les ont vus de près avec attention, que nulle part on n'est plus jaloux [1] des distinctions sociales, et qu'ils les ont maintenues avec un soin scrupuleux dans le temps même où l'on s'en relâchait beaucoup chez d'autres nations, même chez celle dont la *morgue* était passée en proverbe, et qui en avait extrêmement rabattu quand le proverbe se répétait encore par

[1] Voltaire rapporte que, lorsqu'il alla rendre visite au poëte comique Congrève, une des premières choses que lui dit cet Anglais, c'est *qu'il était gentilhomme.*

habitude. C'est une remarque qui pourra paraître singulière, parce qu'elle est, je crois, nouvelle; mais elle est fondée en fait, comme le fait est fondé en raison; et ce n'est pas ici qu'il faut prouver l'un et l'autre. Je me borne à observer, en passant, que le respect pour les distinctions sociales et héréditaires est plus rigoureusement politique en Angleterre qu'ailleurs, à raison d'un gouvernement mixte, où les droits de la naissance sont une partie de la puissance publique, et servent de contre-poids à une liberté civile plus étendue qu'ailleurs, et par-là même plus voisine de la licence populaire qui, d'ordinaire, n'est pas à craindre dans les gouvernements absolus. C'était aussi un des secrets de l'aristocratie romaine, chez le peuple le plus libre et le plus fier d'être libre qui ait jamais existé. Mais ceci me mènerait trop loin, et je ne puis me défendre d'un mouvement de pitié quand je songe combien ce peu de lignes, où il n'y a que des faits et du bon sens, est loin des cent mille volumes de *philosophie politique* débitée depuis dix ans avec une autorité si exclusive, que celui qui eût osé écrire, sans aucune utilité, il est vrai, ce que j'écris aujourd'hui sans danger, n'aurait pas vécu quarante-huit heures. *O naturæ dedecus!...* Passons.

L'Anglais à Bordeaux est le seul ouvrage que Favart ait fait pour la scène française, et il n'y parut nullement déplacé. Peu ou point d'action, c'est ce qu'on peut attendre et même excuser dans une petite pièce d'un acte, et surtout dans une pièce

de circonstance. Celle-ci fut composée pour les fêtes de la paix, en 1763 ; et ces fêtes, sujet de tant de vers et de prose, comme il arrive toujours, ne produisirent rien qui valût l'*Anglais à Bordeaux*. Des caractères rapidement esquissés, mais bien conçus et bien contrastés; un dialogue piquant et une versification facile; l'objet du moment fort bien caractérisé par celui de la pièce, qui était de rapprocher deux nations faites pour s'estimer; un Anglais renforcé en patriotisme, et qui finit par revenir (quoiqu'un peu vite peut-être) de ses préventions misanthropiques, grâce aux bienfaits d'un Français généreux dont il est le prisonnier, et à l'enjouement d'une aimable Française, qui en deux ou trois conversations renverse toute sa philosophie; tout cela fit voir que l'auteur pouvait n'avoir pas toujours besoin du musicien. Il est vrai que le dénouement est le même que celui de *l'Amitié à l'épreuve;* mais il est ici plus naturel, vu l'âge et le caractère de Sudmer. Parmi une foule de jolis vers, et même en vers bien faits et bien pensés, la critique peut remarquer quelques fautes que l'auteur eût aisément effacées, s'il avait eu un ami meilleur juge que son aristarque, l'abbé de Voisenon. Il n'eût point fait dire à cette marquise si sémillante qui convertit le misanthrope anglais :

Nos heureux citoyens *respirent le repos.*
La surface des mers voit agiter ses flots ;
Mais la profonde arène est constante et tranquille.

Il n'y a pas deux autres vers pareils à ceux-là ; mais

ils sont détestables de tout point : leur moindre défaut est d'être déplacés, et chaque mot est un contre-sens. Il fallait supprimer ces quatre autres vers, qui sont un peu moins mauvais, mais encore beaucoup trop :

, . . . Français, Anglais, Espagnol, Allemand,
Vont au-devant du nœud que le cœur leur dénote,
Ils sont tous confondus par ce lien charmant,
Et quand on est sensible, on est *compatriote.*

Ces rimes en *ote*, désagréables par elles-mêmes, le sont bien plus dans un langage sérieux où l'on veut mettre de l'intérêt. Je les trouve bien mieux à leur place dans ces vers de M. de Bièvre, qui ne sont qu'un badinage :

Étant votre *compatriote*,
Contre votre pays se peut-il *qu'on complote ?*

Il eût fallu se garder aussi d'appeler la gaieté *le fard de la nature :* les vers de Favart ne sont pas toujours exempts de fard; *la nature* et *la gaieté* n'en ont point. Mais c'est le cas de dire : *Ubi plura nitent ;* et si Favart a quelquefois du fard, il a souvent du coloris. Il y joint même en général le mérite d'une morale utile, comme dans cet endroit de *l'Anglais à Bordeaux* où la jeune Clarice, protestant de son obéissance à son père, quoiqu'elle avoue ne pas aimer celui qu'on lui propose en mariage, et même en aimer un autre, dit ces vers, qui furent d'autant plus applaudis, qu'on n'en était pas encore à croire les déclamations *philosophiques*

contre l'autorité paternelle, de nos jours érigées en lois :

Ah! je le sens, un père est toujours père.
Périsse cette *liberté*
Qui des parents détruit l'autorité!
Rien ne peut effacer cette empreinte si chère ;
Sur des enfants bien nés elle garde ses droits.
....
La loi nous émancipe, et jamais la nature.

Ce dernier vers est beau : malheur à qui l'eût prononcé à la Convention !

Favart chanta aussi la paix sur le théâtre italien, mais dans une farce où il descendit jusqu'au ton de Vadé, que l'on croyait alors populaire, quoiqu'il ne fût que poissard ; et pour sentir cette différence, il suffirait, sans aller plus loin, de lire ce qu'on appelle *les Dancourades*. Il n'y a qu'un morceau où Favart se fasse reconnaître : c'est une de ces scènes *à tiroir* où il fait paraître un *abbé* qui, en donnant le bras à une femme, lui propose de l'épouser. Elle se récrie sur ce qu'elle appelle son état : il répond qu'*il n'en a aucun :*

J'ai pris cet attirail par prudence, par goût,
Enfin comme un passe-partout ;
Car on en tire un très-grand avantage.
C'est moins pour moi, madame, un état qu'un maintien.
Heureux qui sait en faire usage!
Par là je tiens à tout, en ne tenant à rien.
On nous reçoit sans conséquence ;
Insensiblement on s'avance :
On nous goûte en faveur de la frivolité.

C'est en elle aujourd'hui que mon état consiste.
Avec quatre doigts de batiste,
Nous acquérons le droit de l'inutilité,
Et pouvons être oisifs en toute liberté.
....
Chaque maison a son *abbé;*
Il y donne le ton, y joue un personnage.
Pour les valets, il est *monsieur l'abbé;*
Pour le mari, *mon cher abbé;*
Pour la femme, *l'abbé....*
....
De la maison il est législateur,
Nomme aux emplois, donne le précepteur,
Choisit les ouvriers, se charge des emplettes,
Se connaît en chevaux, en bijoux, en pompons,
Caresse les enfants, leur donne des bonbons,
Et pour le petit chien apporte des gimblettes.

Ce portrait, aussi fidèle que comique, ne déparerait pas la meilleure comédie. Ce que nous avons vu depuis servira un jour à expliquer comment un abus que le Gouvernement ne croyait que frivole, puisqu'il le livrait à la risée publique, était d'une importance qu'on était loin de soupçonner; et certainement il n'en restera rien que le souvenir des maux qu'il a préparés.

Ce n'est pas la peine de parler d'*Acajou*, quoique dans la nouveauté il ait attiré tout Paris, curieux de voir sur la scène un conte assez bizarre de Duclos, qui avait fait grand bruit, non pas assurément comme ouvrage d'imagination, mais comme une satire de la cour et de la ville, très-spirituelle et très-piquante, dans un temps où ce genre d'écrire

n'était pas d'une hardiesse commune. La pièce, qui n'est que folle et un peu graveleuse, sans en être moins froide, ne vaut pas une des bonnes pages du conte, et je ne crois pas que l'auteur ait rien fait de plus mauvais. Je me souviens pourtant de l'avoir vu reprendre, mais avec peu de succès, et je ne ne serais pas surpris qu'elle en eût beaucoup aujourd'hui.

Favart s'essaya aussi dans la pastorale dramatique, et en saisit assez bien le caractère, au moins dans quelques romances, que l'on a retenues, de ses *Amours champêtres : Quand vous entendrez le doux zéphyr*, et surtout ces couplets charmants, qui méritent d'être conservés :

Quand je jouais un air nouveau,
Aussitôt ma bergère
Venait au son du chalumeau
Unir sa voix légère.
A présent, je forme en vain des sons.
J'ai fait des vers exprès pour elle ;
Et l'infidèle
Chante d'autres chansons.

De porter mon premier bouquet
Hélène était si fière,
Qu'elle en a paré son corset
Une semaine entière.
Je lui donne aujourd'hui des barbeaux ;
Sous son mouchoir elle les cache,
Et les arrache
En voyant mes rivaux.

Ce naturel aimable doit plaire surtout à ceux qui

sont aussi excédés que moi de l'insupportable babil qui a pris la place de la chanson, et l'on ne fait pas mieux aujourd'hui la chanson avec ce qu'on appelle *esprit*, que la tragédie et les poëmes avec ce qu'on appelle *talent*.

Favart, pourtant, dans cette même pièce, a quelquefois aussi le ramage frivole et apprêté de Marini et des faiseurs de sonnets italiens, comme dans cette chanson, mêlée de bon et de mauvais, et autrefois tant répétée : *J'aime une ingrate beauté*.

Hélène a des rigueurs;
Mais mon cœur les préfère
Aux plus douces faveurs
De toute autre bergère.

Voilà le bon ; voici le mauvais :

Le rossignol va chantant,
Joyeux de la voir si belle.
Le papillon voltigeant,
La prend pour la fleur nouvelle.
Les amoureux zéphyrs
Naissent de son haleine;
Et mes ardents soupirs
La suivent dans la plaine.

La fin est plate, et tout le reste est du phébus *pétrarchesque*, quand l'amant de Laure n'est que le Pétrarque des *sonetti*, et non pas celui des *canzoni*.

Lucas ne vaut pas mieux dans *la Fête de l'Amour*, quand il dit, en faisant l'ouvrage de Colinette :

Morgué, ça va tout seul; j'en suis surpris moi-même.
En travaillant pour moi, mon râtiau m'paraît lourd.
En travaillant pour ce que j'aime,
C'est une plume de l'Amour.

La plume de l'Amour va fort mal en patois paysan.

J'ai rassemblé ici à peu près tout ce que Favart a laissé de bon, et je laisse de côté trente pièces dont les titres remplissent les almanachs. La facilité de réussir à la foire ou aux Italiens le faisait abuser de sa facilité à produire, et le peu d'importance de ces productions, presque toujours éphémères, en excuse la multitude et la faiblesse. On y compte entre autres beaucoup de parodies : trois seulement peuvent être citées, et jointes aux opéra comiques et aux comédies-vaudevilles qui ont fait la réputation de Favart : le tout pourrait former trois petits volumes, et Favart en a dix *in*-8°. La première de ces parodies est celle d'*Alceste*, sous le titre de *la Noce interrompue* : ce n'est pas, comme de coutume, un simple travestissement d'un poëme sérieux; c'est une petite fable dont l'invention est gaie, et qui amène la critique de plus d'une espèce de charlatanisme, comme on le voit dans ce vaudeville si connu : *Qui veut passer l'eau? j'ai là mon bateau*; etc. La seconde est *la Ressource des théâtres*, où passent en revue, dans des scènes détachées, beaucoup de nouveautés soumises à la satire littéraire, qui dans Favart est ordinairement fine et enjouée, sans être amère : souvent même il adoucit la censure par des louanges; ce qui n'est

pas trop d'un parodiste, mais ce qui est d'un honnête homme, tel qu'était Favart. La dernière et la meilleure est *la Parodie au Parnasse*, où se trouve cet excellent vaudeville, qui sera long-temps la vérité même :

Quiconque voudra
Faire un opéra, etc.

Personne alors ne trouva mauvais que Favart jouât J.-J. Rousseau sous le nom de Diogène, non pas la personne de Rousseau, mais ses paradoxes, qui ne paraissaient encore qu'insensés, et qui sont depuis devenus si funestes ; et ce genre de délit public est, au moins comme ridicule, bien et dûment justiciable du théâtre.

Renverser les lois et les maximes
De toute société,
Aux beaux-arts imputer tous les crimes,
Dégrader l'humanité,
Des Iroquois préconiser la vie,
Confondre les états et les rangs,
Étouffer les talents,
Voilà ma *philosophie*.

C'est Diogène-Rousseau qui parle ainsi, et il n'est pas possible de nier qu'on ne lui fasse dire ici en abrégé ce qu'il a dit dans de gros volumes.

LA PARODIE.

« Et quel est votre but?

— » De réduire l'homme au pur instinct, afin de lui rendre
» ses vertus primitives. »

On ne peut rendre en moins de mots ni plus fidèlement tout le système verbal de la *philosophie* du siècle ; ce qui ne veut pas dire que ce fût réellement sa pensée et son dessein ; il serait trop heureux pour elle qu'elle eût toujours extravagué de bonne foi : la révolution a prouvé le contraire.

SECTION III.

Sedaine.

Sedaine ne saurait, comme écrivain, entrer aucunement en comparaison avec Favart : ce n'est pas même, à proprement parler, un écrivain, puisqu'il est impossible de soutenir la lecture de la plupart de ses ouvrages, et que dans ceux mêmes qui sont le moins mal écrits, et où le dialogue en prose a du moins quelque naturel, les vers sont généralement si mauvais, qu'il n'y a point de lecteur qui n'en soit rebuté. Son talent ne peut absolument se passer ni du théâtre ni de la musique, et pourtant n'est point méprisable. Il faut d'abord songer qu'il n'avait fait aucune espèce d'études, et ce n'était pas sa faute : ce fut au contraire un mérite à lui d'avoir commencé par être tailleur de pierre, ensuite maçon, et de s'être élevé de là jusqu'à la place de secrétaire de l'Académie d'architecture, et même à celle d'académicien français, quoiqu'il eût à peine quelque théorie de l'architecture, et qu'il n'en eût aucune de la grammaire. Je ne sais s'il était en état de bâtir une maison ; mais je suis sûr qu'il n'était

pas capable de rendre compte de la construction d'une phrase. Son ignorance était extrême, et pourtant, quoiqu'on ait pu beaucoup plaisanter sur ses places académiques, je ne pense pas qu'on eût eu tort de les lui accorder. Il ne les dut sûrement pas à l'intrigue : personne n'y était moins propre que lui; mais les architectes furent flattés d'avoir à leur tête un auteur applaudi, et l'Académie française ne crut pas devoir refuser obstinément un vieux candidat devenu septuagénaire, qui lui apportait quarante ans de succès au théâtre. Elle se chargea de payer la dette du public, dont Sedaine avait su, à l'aide de la scène et du chant, faire si long-temps les plaisirs; et après tout, si elle avait regardé comme un devoir d'admettre dans son sein le petit-neveu de son fondateur, quoiqu'il ne sût pas l'orthographe [1], elle pouvait bien ne pas regarder comme un tort d'honorer le talent dramatique, en excusant le défaut des premières études, qu'il est si rare et si difficile de suppléer. Sedaine lui-même, quoique très-vain, fut ce jour-là très-modeste, soit qu'il se crût obligé à la reconnaissance, soit qu'il eût assez de sens pour comprendre que, si d'un côté on lui faisait justice, de l'autre on lui faisait grâce, et que, malgré une demi-douzaine de jolis opéra comiques, il devait en quelque sorte demander pardon au public, pour lui et pour nous,

[1] Le maréchal de Richelieu n'en savait pas un mot, comme on l'a vu cent fois par ses lettres autographes : ce n'était pas l'éducation qui lui avait manqué, et même il ne manquait pas d'esprit.

de siéger à l'Académie française, après avoir si souvent prouvé lui-même qu'il ne savait pas le français.

Cette espèce d'exception faite en sa faveur n'en était pas moins honorable pour lui, et l'existence qu'il s'était faite, et dont il n'était redevable qu'à lui-même, prouvait plus que de l'esprit et du talent. Il fallait des qualités plus essentielles pour avoir fait ce chemin du point d'où il était parti; et s'il n'eût pas eu de quoi se faire estimer personnellement, ses succès dramatiques ne l'auraient pas sauvé du ridicule attaché à un tel degré d'ignorance dans la profession d'auteur, qui doit naturellement l'exclure. Mais sa vie retirée, honnête et laborieuse fut toujours sans reproche. Il ne fut jamais qu'homme de cabinet et père de famille, et nullement homme du monde. Le public ne le connaissait qu'au théâtre, où étaient tous ses avantages; et s'il n'attirait point les regards de la société, il en évita tous les écueils, toujours plus ou moins à craindre dans l'état d'auteur, qui, n'étant guère qu'une affiche publique d'amour-propre, vous met en compromis avec celui de tout le monde.

Cet homme qui écrit si mal a pourtant fait de temps à autre de petits morceaux que les bons faiseurs ne désavoueraient pas; et c'est parce qu'on s'y attend moins, que je commence par cette première preuve d'un talent naturel. Qui croirait que dès 1756, dans une pièce de la foire, qui n'a pas le sens commun, farcie de platitudes et de grossièretés (*le Diable à quatre*), Sedaine eût fait un cou-

plet qu'on trouverait bon dans Favart et dans Panard? C'est une Margot qui le chante, et quoiqu'il ne soit pas au-dessus de la portée de Margot, il n'en est pas moins bien fait.

« Si je prenais du tabac à présent que je suis
» seule? »

Je n'aimais pas le tabac beaucoup ;
J'en prenais peu, souvent point du tout.
Mais mon mari me défend cela :
Depuis ce moment-là,
Je le trouve piquant,
Quand
J'en veux prendre à l'écart ;
Car
Un plaisir vaut son prix,
Pris
En dépit des maris.

On ne s'avise jamais de tout est une pièce infiniment plus connue, et tout le monde a chanté *Une fille est un oiseau*, sans qu'on ait, ce me semble, remarqué que la chanson est d'une tournure facile et précise :

Une fille est un oiseau
Qui semble aimer l'esclavage,
Et ne chérir que la cage
Qui lui servit de berceau.
Sa gaîté, son badinage,
Ses caresses, son ramage,
Font croire que tout l'engage
Dans un séjour plein d'attraits ;
Mais ouvrez-lui la fenêtre :

Zeste, on le voit disparaître,
Pour ne revenir jamais.

Mais les autres ariettes de la même pièce, excepté celle de la duègne,

Je suis native de Raguse,
Et j'arrive de Syracuse, etc.

ne sont pas meilleures pour être depuis trente ans dans la bouche de tout le monde. Cette romance dont l'air est si mélodieux, *Jusque dans la moindre chose*, dit longuement et platement dans trois couplets ce qu'il fallait dire en un seul, et beaucoup mieux :

Je le vois dans le nuage
Que l'air promène à son gré.
Pour moi tout est son image :
Mon cœur en a soupiré.

C'est aller chercher son amant bien loin, que de le *voir dans le nuage*. Comme tout cela est faux! L'amour qui rêve et soupire a presque toujours les yeux baissés, et il ne *soupire* point de ce que *tout est l'image* de l'objet aimé. Comme ces deux vers sont forcément agencés! Mais quelle musique! On croit presque la chanson bonne, parce que l'air fait entendre tout ce que les paroles ne disent pas.

Quoi! toujours!
Quoi! sans cesse
Ma tendresse
Aurait son cours!
Quoi! ces charmes,
Sans alarmes,
Seraient à moi pour toujours!

Une tendresse qui a *son cours! et ces charmes sans alarmes!* Comme cela est construit! J'ai toujours eu dans la tête que les bons musiciens ne haïssaient pas les mauvaises paroles. Une idée quelconque et des rimes, c'est tout ce qu'il leur faut; tout le reste est à eux, et ils s'en chargent volontiers : je crois qu'à l'examen on trouverait que ce qu'il y a de meilleur dans notre musique a été fait le plus souvent sur ce qu'il y a de plus mauvais ou de plus médiocre dans notre poésie. Si ces auteurs-là ne regardaient pas un Monsigny, un Philidor, un Grétry comme des divinités, en vérité, ils étaient bien ingrats. Ils leur font bien quelques remercîments, quelques politesses, et Sedaine comme les autres; mais quand on ne saurait pas quelle idée il s'était faite de lui-même et de son genre de talent, quoique sans en faire beaucoup de bruit, on s'en apercevait dans la préface d'une de ses plus mauvaises pièces, *le Magnifique* : le passage est digne d'être noté.

« Il faut quelque réflexion pour s'apercevoir du » soin avec lequel l'auteur du drame écarte les » moyens de paraître aux dépens de son associé; » comme il se replie, comme il s'efface, com- » bien enfin il fait de *sacrifices* pour n'être que le » *piédestal de statue qu'il lui élève*. Il est besoin, » il est vrai, que le piédestal soit solide, et je n'ose » m'en flatter [1]. »

[1] La construction exigeait absolument : « le piédestal de *la* » *statue* qu'il lui élève; » sans quoi, la phrase dit qu'il *élève un piédestal*, et l'auteur veut dire qu'il *élève une statue* dont il est le *piédestal*. Mais il n'aurait pas même compris comment et

Il aurait eu tort de *s'en flatter ;* car *le Magnifique*, qui, je crois, n'a pas été revu depuis la nouveauté, et qui eut très-peu de succès malgré tout l'art du musicien, et malgré la rose que madame Laruette laissait tomber avec tant de grâces ; ce *Magnifique*, qui n'est, hors cette scène de la rose, que le plus insipide roman, ne sera jamais le *piédestal* d'aucune *statue*. Mais que dire de ces efforts, de ces *sacrifices de l'auteur du drame, qui s'efface*, etc. ? Eh ! monsieur l'auteur du drame, que ne *vous repliez-vous* de manière à *vous effacer* davantage ! Vous ne paraissez que trop, je vous jure, non pas *aux dépens de votre associé*, mais aux vôtres. Il n'est pas responsable de vos balourdises, et ce n'est pas à lui qu'on s'en prendra si vous faites des vers tels que ceux-ci :

Pourquoi donc ce Magnifique,
Que je n'ai vu que deux fois,
Sur mon cœur a-t-il des droits?
C'est en vain que *je m'applique*
A n'y réfléchir jamais....
. . . .
Le nom de ce Magnifique,
Prononcé subitement,
Par un sentiment unique,
Me pénètre vivement.
. . . .
Vous qui croyez que *des tendres esclandres*
Un registre peut être *l'écueil....*
. . . .

pourquoi la suppression de l'article fait un si grand changement dans le sens de la phrase.

Le bonheur, est *de le répandre,*
De le verser sur les humains,
De faire éclore de vos mains
Tout ce qu'ils ont droit d'en attendre, etc.

. . . .

Je rêvais que notre grange
Me paraissait tout en feu.
J'en ai vu sortir un ange :
Il était en habit bleu.
Il me présente une orange;
Moi, je me recule un peu.
Il me dit que je la mange ;
Moi, je me recule un peu.
Il me dit que je la mange ;
La grange était tout en feu.

Voilà un plaisant rêve et de plaisants vers ! Était-ce une gageure de chanter sur un théâtre de la capitale ce qui est absolument dénué de sens ? Les vaudevilles, ceux mêmes qui terminent les pièces, et sont comme le bouquet de la fête présentée au public, sont d'ordinaire ce qu'il y a de pis dans Sedaine, et dans ses pièces les plus heureuses. Celui de *Rose et Colas*, celui d'*On ne s'avise jamais de tout*, ne sont pas même intelligibles : il est impossible d'amener plus mal un refrain donné, et d'assembler en vers des mots plus discordants, des constructions plus barbares, des phrases plus absurdes :

Soyez sûr que, dans notre ménage,
Si votre bien dépend de moi,
Vous, le vôtre de ma future,
L'amour, l'amitié, la nature,
Deviendront pour nous une loi.

Il serait inutile de souligner, ou il faudrait sou-

ligner tout : essayez d'arranger cette phrase en prose, et de trouver un sens en conservant les mots et les constructions, et vous n'en trouverez aucun, tant chaque expression est impropre et déplacée, comme dans cet autre couplet du même vaudeville :

Il m'est cher, vous, mon père, encor plus.
Si nos jours ne coulaient ensemble,
Ses désirs deviendraient surperflus ;
Même nœud nous unit, nous rassemble,
Et nos enfants seront en moi
Pour nous la leçon la plus sûre, etc.

On ne saurait imaginer un galimatias plus niais, plus plat ni plus baroque. Quel compliment à faire au public, que ce couplet, le dernier du vaudeville d'*On ne s'avise jamais de tout !*

Loin du grand ton qu'affecte le lyrique,
Nous donnons un spectacle étranger,
Mais nos désirs ont caché le danger
De donner un opéra comique.
Quand l'objet
Ennoblit le sujet,
Quand le zèle
Nous appelle
Et guide le goût,
Quand l'esprit dans le cœur puise,
Ah ! qu'on s'avise
Fort bien de tout !

On serait tenté de croire qu'il faut un travail particulier pour entasser tant d'inepties en si peu de mots (car chaque mot en est une). Eh bien ! la vérité est que tout tient ici à l'embarras de s'expri-

mer en vers. Sedaine ne manquait pas de sens, et n'est point absurde en prose : il ne l'est si fréquemment en vers que par la difficulté de versifier, prodigieuse pour un homme qui n'avait rien appris, très-peu lu, et qui de plus avait l'oreille dure, et aussi étrangère qu'il soit possible au tour et au nombre de la phrase poétique. On s'est étonné souvent qu'il ne corrigeât presque jamais, pas même les fautes les plus grossières et les choses les plus aisées à changer : je puis assurer [1] qu'il ne l'aurait pas pu. D'abord il sentait fort peu ce genre de critique; car on ne sent en ce genre qu'en raison de ce que l'on sait : ensuite il répugnait à un travail nouveau, qui lui était très-pénible, sans être nécessaire au succès de ses ouvrages. Il était, pour ainsi dire, en possession d'écrire mal; et le public, que d'ailleurs il amusait, ne lui en demandait pas davantage. Enfin l'amour-propre, qui ne perd jamais ses droits, lui avait à peu près persuadé que le style n'était *rien ou peu de chose;* et le sort de ses pièces pouvait être une preuve pour lui, au moins quant au genre dont il s'occupait, et qu'il prisait beaucoup plus qu'on ne peut le soupçonner quand on ne l'a pas connu.

1 Je l'ai beaucoup vu depuis sa réception à l'Académie : je n'y avais pas peu contribué sans le connaître. Il m'en sut gré, et me fit des avances d'amitié qui me parurent très-cordiales et qui l'étaient. C'était un homme d'un caractère un peu froid; mais probe et solide. Il travaillait très-difficilement en vers, et se souciait d'autant moins de les corriger, qu'il n'avait pas besoin de prendre cette peine pour faire aller ses pièces, qui allaient fort bien sans cela.

Dans ses ariettes les plus passables, vous ne trouverez jamais le mérite de diction qui est du genre, mais seulement celui d'une imitation assez vraie du ton qui convient aux personnages, particulièrement celui de la simplicité populaire, soit dans de jeunes amants, soit dans de bons paysans, soit dans d'autres conditions subalternes. Ainsi dans *Rose et Colas*, celle de ses pièces que bien des gens (et je suis du nombre) préfèrent à toutes les autres, la chanson rustique, *Avez-vous connu Jeannette?* est bien dans le ton du genre. Celle de Colas, *C'est ici que Rose respire*, est amoureuse, quoique la première moitié ne vaille pas à beaucoup près la seconde. *Ici se rassemblent mes vœux* serait mauvais partout, comme impropriété de termes; mais j'aime encore moins ces vers, que la musique fait applaudir :

Ah! Rosette! qu'on est heureux
Lorsqu'on soupire
Et lorsqu'on est deux!

Cela est trop raffiné pour Colas, qui sûrement ne met point son bonheur *à soupirer :* ce sont là des amours de ville. Mais en revanche tout le morceau qui suit, *Ce lin fut pressé de sa main*, est ce qu'il doit être. Le rôle de la mère Bobi est heureusement imaginé, et comme personnage, et comme moyen d'action; et je ne me rappelle pas qu'il eût de modèle au théâtre; c'en est un de vérité, et même d'adresse; car cette bonne vieille, tout en découvrant les innocents rendez-vous des deux jeunes

amants (ce qui amène leur mariage), n'y met pas la moindre malice; elle les porte dans son cœur, et si elle dit tout, c'est parce qu'ils la *défient* avec toute l'étourderie de leur âge. On le leur pardonne bien; mais on ne peut s'empêcher d'aimer la vieille nourrice, lorsqu'en voyant Colas qui veut quitter le pays, elle se met tout de suite à pleurer. « V'là-» t-il pas qu'il est au désespoir ! Ce petit coquin me » fera mourir de chagrin. » C'est la nature même; et d'ailleurs on doit savoir gré à l'auteur d'avoir donné à la vieillesse le charme de la bonté. C'est la mère Bobi qui demande grâce elle-même pour ceux qu'elle vient d'accuser, et qui l'obtient. Tout ce petit tableau est achevé d'un bout à l'autre. La querelle simulée entre les deux pères est comique, parce que les enfants en sont dupes; ce qui est le contraire de la routine du théâtre, où les parents sont toujours dupés par leurs enfants. Il y a là, soit dans la fable, soit dans le dialogue, une teinte d'originalité, et ce n'est pas la seule pièce de Sedaine où elle se remarque en y regardant de près. Ici tout paraît fort simple; mais rien n'est fait avec l'esprit d'autrui : c'est un mérite qui n'est pas commun, même dans un opéra comique, et c'est celui de Sedaine, surtout dans *Rose et Colas*. Il n'y a pas jusqu'au babil de la mère Bobi, dans cette chanson, *La sagesse est un trésor*, qui ne plaise en rappelant exactement les chansons morales du vieux temps. Sedaine n'est pas d'ordinaire si heureux dans cette espèce d'imitation : je ne lui connais guère au théâtre que cette chanson-là qui ne tombe

pas dans la trivialité insipide en voulant prendre un air d'antiquité, comme celle-ci, qui est de la même pièce :

Il était un oiseau gris
Comme un' souris, etc.
Les oiseaux ont tant chanté
Durant l'été,
Que leur gosier et leur bec
Est tout à sec, etc.

J'approuve le refrain, qui rentre dans la situation *Aimez, aimez-moi;* mais on pouvait l'amener sans ces inutiles platitudes. Favart a bien mieux réussi dans ces chansons-là. Quelle franche gaieté dans les couplets que chante Annette! *Il était une fille,* etc *C'est la fille à Simonnette*, etc.

Ce qui me plaît encore dans *Rose et Colas*, comme dans *On ne s'avise jamais de tout*, c'est qu'on n'y aperçoit rien de la prétention d'être un peu *philosophe*, qui se montre fort mal à propos dans d'autres pièces de l'auteur, et qui était le fruit de son commerce avec Diderot. Mathurin et Pierre Le Roux sont tout juste aussi avancés que doivent l'être de bons et honnêtes cultivateurs, de bons pères de famille; ils n'ont que la morale qui est à leur portée, à celle de tout le monde, et c'est la bonne; aussi ne se doutent-ils même pas que ce soit de la morale. Mathurin dit, en parlant de sa fille Rose : « Savez-vous qu'elle me gêne? Oui, elle me » gêne plus que feu ma femme. Si je bois, si je » jure, si je dis quelque drôlerie, elle me reprend :

» c'est comme sa mère, et pire encore, car il faut » respecter la jeunesse. » A merveille : voilà comme la morale peut se faire sentir dans ces sortes d'ouvrages sans s'afficher; et, de cette façon-là, elle peut entrer partout avec fruit. Mathurin demande à Pierre Le Roux comment vont les vignes.

« Ah ! ah ! assez bien, n'était les vers qui nous mangent.

MATHURIN.

» Oh ! cela a été de tout temps. Qu'y faire?

PIERRE.

» Rien : il n'y a que Dieu et le temps.

MATHURIN.

» La méchanceté des hommes va de pis en pis.

PIERRE.

» Quand cela sera au comble, faudra bien une fin. »

Bon, fort bon dialogue. Pierre et Mathurin ne doivent pas être plus philosophes qu'ils ne le sont ici. Mais je ne saurais souffrir le ton arrogamment sentencieux dont un fermier parle au roi d'Angleterre, qu'il prend pour un seigneur de la cour. Il se fâche du mot d'*ami*, et quand on l'appelle *Monsieur*, il se fâche encore. Comment veut-il donc qu'on l'appelle, et surtout quand on ne sait pas son nom? « J'ai vu ce qu'un roi n'est pas toujours à » portée de voir. — Eh ! quoi? — Des hommes. » Outre que cela était déjà trop usé en prose et en vers pour être redit, quelle ridicule emphase dans ce mot, *des hommes!* Pour *voir des hommes* en ce sens, il faut y regarder de près : était-ce là l'occupation du fermier Richard? Que de morgue et de déraison ! Rien ne rappelle mieux ce dialogue

connu : « Qu'avez-vous été faire en Angleterre ? » — Apprendre à *penser*. — Des chevaux? » Malgré la faute d'orthographe qui fait le calembourg, le mot est excellent; c'est le meilleur qu'ait dit Louis XV. Celui qui va en Angleterre pour *apprendre à penser*, assurément ne *pensera* nulle part.

Il a beaucoup à redire dans cette pièce (*le Roi et le Fermier*), si inférieure à celle de Collé, et qui ne pourrait pas, comme celle-ci, se passer de musique. Ici Sedaine a dû presque tout à Monsigny : le seul bon rôle est celui de la petite Betsy; et quoique ces rôles de jeunes filles soient fort aisés dans la comédie, et encore plus dans le mélodrame, il faut toujours tenir compte de ce qui est bien fait et ressemblant à la nature. L'ariette *Il regardait mon bouquet* est fort jolie, et offre une petite scène bien tracée; elle est du très-petit nombre de celles qui n'ont point de fautes choquantes. Toutes les autres de la même pièce en ont plus ou moins.

Un fin chasseur qui suit à pas de loup
La perdrix qui trotte et sautille,
Un fin chasseur, à l'instant qu'il dit, Pille,
N'est jamais si sûr de son coup
Que moi quand je guette une fille
Gentille.

Pas mal, certainement, et surtout pour Sedaine; mais il ne va pas loin.

Si mon ardeur
A sa pudeur
Donne des ailes,
Tant mieux,

Je la suis des yeux.
Toutes les belles
N'ont que le premier vol devant moi, etc.

Quel jargon! Sedaine, dans le figuré, est encore pire, s'il est possible, que dans la platitude tout unie. Veut-on le voir dans le noble?

Moi, souverain de l'Angleterre,
Moi, qui de mes palais ai surchargé la terre,
Aurais-je jamais cru que je serais réduit
A désirer une chaumière,
A désirer le plus humble réduit! etc.
. . . .
Hélas! dans cette extrémité,
Que me servent la royauté,
Et le trône, et la majesté? etc.

Cet ambitieux étalage du *trône*, et de la *royauté* et de la *majesté*, et ces réflexions si sérieusement plaintives sur un accident aussi commun que celui de s'égarer la nuit à la chasse, sont une vraie niaiserie. Collé fait parler bien autrement et bien plus naturellement son Henri IV, qui, dans la même situation, ne s'inquiète guère que de l'inquiétude de son ami Sully, toujours prompt à s'alarmer pour son bon maître, et ajoute fort sensément : « D'ailleurs, le » malheur d'être égaré n'est pas bien grand. » Non sans doute, et surtout pour un roi, qui est bien sûr que tout le monde s'occupe à le chercher. Mais un mot très-heureux, c'est celui de ce courtisan qui vient de badiner avec son ami le lord Lurewel sur l'enlèvement de Jenny, et qui, voyant que le roi ne prend pas la chose en plaisanterie, est le premier

à dire au raviseur : *Fi! milord, c'est une action infame.* C'est là un trait de caractère, un mot de comédie.

Les Femmes vengées, le Faucon, le Magnifique, sont au rang des pièces qui sont loin de valoir les contes qui en ont fourni le sujet. C'est le plus souvent faute d'une bonne exécution dramatique; mais quelquefois aussi c'est faute de savoir distinguer entre ce qui est un bon sujet de conte et ce qui ne l'est pas d'un drame, et ce discernement demande de l'expérience et de la sagacité. Nous avons vu que Favart s'était trompé dans le choix de *la Bégueule,* et la même chose est arrivée à Sedaine dans *le Faucon;* ce qui prouve que les plus habiles peuvent s'y méprendre, car ces deux hommes connaissaient fort bien leur théâtre. *Le Faucon* est le conte le plus touchant de La Fontaine : celui-là et *la Courtisane amoureuse* sont les seuls où le cœur soit pour quelque chose; mais, dans *le Faucon,* ce n'est pas aux dépens des mœurs, et c'est encore un avantage rare.

L'oiseau n'est plus, vous en avez dîné,

est un vers de situation et de sentiment qui attendrit jusqu'aux larmes; mais dans un récit, dans un drame, un faucon à la broche n'est pas un moyen d'intérêt, parce que ce n'est pas un objet à présenter sur la scène. *La reine de Golconde,* au contraire, offrait un très-joli tableau dramatique, et si Sedaine n'a fait qu'une pièce très-insipide d'un conte charmant, c'est qu'il n'écrivait pas en vers comme

M. de Boufflers en prose : il fallait ici des grâces nobles et un agrément de style dont Sedaine n'avait pas même l'idée.

Il a cru, dans *les Femmes vengées*, que deux scènes simultanées, vues séparément sur le théâtre, étaient une invention aussi heureuse que neuve; et il en parle dans sa préface comme d'une nouveauté qui peut enrichir tous les genres de drame. Je ne le crois pas : cela peut tout au plus passer dans le comique, et n'y peut même avoir qu'un effet très-médiocre. L'attention du spectateur suit mal deux objets à la fois, et il y en a toujours un plus ou moins sacrifié à l'autre; ce qui nuit à tous les deux. Sedaine, qui ne doutait de rien, d'après les leçons de Diderot, ne doute pas que la scène de Junie avec Britannicus ne fût tout autrement intéressante, si Néron caché était sous les yeux des spectateurs. C'est une bien lourde méprise, et qui fait voir que l'entente de l'opéra comique n'a rien de commun avec la connaissance de la tragédie. Je suis bien sûr que Racine, quand même le local de la scène eût été à sa disposition, se serait bien gardé de montrer aux spectateurs Néron écoutant et observant l'entretien de Junie : il y avait là de quoi faire tomber la pièce. Quelle pauvre figure aurait pu faire un empereur romain, faisant le rôle d'un mari ou d'un tuteur jaloux qui écoute aux portes? J'entends d'ici les éclats de rire, et c'est pour le coup que le petit moyen reproché à l'auteur, non sans fondement, aurait été absolument comique, et par conséquent l'opposé de la tragédie. Mais Racine, qui a

eu l'art d'ennoblir tout par son dialogue et son style, aurait eu le bon esprit de rire de pitié, si on lui eût proposé un moyen dont rien au monde ne pouvait racheter ni couvrir le ridicule. Avec quelle confiance ignorante on a osé, dans ce siècle, donner des leçons au siècle des modèles! Cela était plus facile que d'en approcher, ou même que de les sentir, et c'est un des secrets du charlatanisme *philosophique*, qui sera dévoilé en son entier dans l'examen de la poétique de Diderot.

Pour *Aucassin et Nicolette*, c'est peut-être ce que l'auteur a fait de plus mauvais; le fond est d'une absurdité qui révolta dans la nouveauté: quelques changements, beaucoup de spectacle, et surtout le jeu de madame Dugazon, qui était alors une espèce d'enchantement, firent supporter une reprise de la pièce, qui d'ailleurs ne peut rester au théâtre, à moins qu'une nature absolument fausse ne puisse s'y établir; ce qui n'est pas impossible, mais ce qui, malgré la révolution, est encore très-improbable. Le père d'Aucassin est un imbécille odieux, le fils est un fou non moins odieux, et le père de Nicolette un niais: ce ne sont pas là des caractères de chevalerie. L'auteur appelle cela *les mœurs du bon vieux temps*, et c'est même un des titres de la pièce; mais si de pareilles mœurs étaient vraies, elles ne seraient dignes que d'horreur et de mépris, et ce n'est ni le dessein de l'auteur, ni l'objet du drame. Ces *vieilles mœurs* sans doute n'étaient souvent rien moins que *bonnes*, quoiqu'elles eussent du bon, et l'un et l'autre est du ressort de l'histoire.

Mais des personnages vils et pervers n'ont jamais été nulle part une généralité de caractère (hors dans une seule époque postérieure à celle de la pièce); enfin ce n'étaient point là les *mœurs* générales de la chevalerie, et surtout ce ne sont pas celles qu'il faut mettre au théâtre, si ce n'est pour les flétrir. Ajoutez à toutes ces inconséquences celle de donner pour *les mœurs du bon vieux temps* ce qui est détestable en tout temps; et s'appuyer gravement d'un fabliau, comme si un fabliau, qui a pu être aussi mal inventé que la pièce est mal composée, était une autorité historique; c'est joindre la déraison à l'ignorance : et il est vrai que Sedaine, hors l'intelligence et l'observation de son petit théâtre, n'avait aucune sorte d'esprit. Il n'en a jamais manqué nulle part autant que dans son fabliau dialogué et rimé, sous le titre d'*Aucassin et Nicolette :* c'est un amas vraiment rare de sottises de toute espèce. Je n'en citerai qu'un trait de ce plat comte de Garins, qui dit à Nicolette, mais du ton le plus sérieux, et après avoir crié : *Écoutez, écoutez :*

Quand vous verrez mon fils, *il faudra lui déplaire.*

Je ne sais si *M. Cassandre* en dirait autant à *Zirzabelle;* et ce qu'il y a de meilleur, c'est que Nicolette répond à peu près par les vers que Racine met dans la bouche de Junie, arrangés comme si la pièce était une parodie : et l'auteur ici ne voulait rien parodier; il répétait Racine à la manière de Sedaine.

Cet *Aucassin, le Magnifique, le Faucon, le*

Mort marié, *le Jardinier de Sidon*, *l'Ile sonnante*, et quelques autres pièces du même auteur, qui n'ont point eu de succès, expliquent dans quel sens il faut entendre ce qu'on a dit avec vérité, que la musique était presque tout dans ces sortes d'ouvrages, rarement faits pour être lus. Elle couvre les fautes d'exécution, et donne de l'effet à tout ce qui ne s'y refuse pas; mais il ne faut pas oublier que parmi nous elle ne saurait se passer d'un canevas qui vaille au moins la peine d'être brodé : il lui faut toujours, ou, si l'on veut, il nous faut un fond de pièce qui soit, jusqu'à un certain point, ou attachant ou amusant : sans cela point de succès, quelle que soit la musique. On passera toutes les invraisemblances, toutes les platitudes, toutes les sortes de fautes, pourvu que le sujet soutienne l'attention jusqu'au bout; et sans cela, quel est l'opéra comique qui n'aurait pas eu de succès, avec l'extrême indulgence accordée à ce théâtre, et des compositeurs qui en avaient rarement besoin, à compter depuis les Dunis et les Philidor, jusqu'aux Daleyrac et aux Desaides? Je ne parle que de ceux que j'ai vus pendant tout le temps que j'ai suivi le spectacle : je ne puis avoir aucune idée de ceux qui les ont remplacés depuis environ dix ans.

La musique toute seule ne saurait donc faire le sort d'un drame, comme tant d'exemples l'ont prouvé; mais que de défauts elle fait passer à sa suite! Lorsque Lise dit à sa duègne : « Ah! si j'aimais, je ferais comme une pensionnaire de mon couvent. — Et que faisait-elle? — Voici ce qu'elle

chantait. » C'est un à-propos assez étrange pour chanter au milieu de la rue ; mais l'air plaît, et c'est assez.

Si vous exceptez jusqu'ici les pièces de Favart, vous aurez souvent peine à comprendre que ce qui paraît si froid ou si plat à la lecture puisse réussir constamment au théâtre. Mais aussi c'est un tort de vouloir lire ce qu'il ne faut que voir jouer : voyez cela dans son cadre, et vous serez étonné, comme je l'ai été plus d'une fois, que ce qui semble n'avoir aucun mérite en soi ait sur la scène celui de former des tableaux variés qui plaisent dans la perspective, et qu'animent la musique et le chant [1]. On dira que cette science est assez facile et assez commune, soit; elle n'appartient pourtant pas à tout le monde, et peut faire quelque honneur à ceux qui la possèdent au degré où arriva Sedaine quand il fit *le Déserteur* et *Richard*. C'est pourtant là le cas, autant que jamais, de dire : Ne lisez pas ; mais il n'en est pas moins vrai qu'alors il éleva ce genre de drame plus haut qu'on ne l'avait porté jusque là. On peut dire encore : N'y regardez pas de bien près ; car la fable de ces pièces ne soutient pas la critique. Mais il y a des conceptions nouvelles, et des effets que le temps a constatés. J'avoue qu'il est absurde que *le Déser-*

[1] Le hasard fit qu'une troupe de comédiens joua, dans le voisinage de Ferney, *Rose et Colas* et *le Roi et le Fermier*. Voltaire y assista, et y prit assez de plaisir pour nous pardonner d'en avoir davantage à l'opéra comique de Paris. Qu'aurait-ce été en effet s'il eût vu jouer Caillot et Clairval, et entendu madame Trial, mademoiselle Renaud, etc.?

teur puisse être si sérieusement la dupe de l'espèce d'attrape puérile qui est le premier ressort de l'intrigue. Il n'y a point d'homme au monde qui, sur le récit d'une petite fille, et sur une noce qu'il voit passer dans l'éloignement, se persuade aussitôt la trahison la moins probable, la plus inopinée, la plus révoltante dans toutes ses circonstances, et qui, sans faire un pas pour rien approfondir, prenne sur-le-champ le parti le plus désespéré. Eh ! en pareille occasion, on croit à peine à l'évidence, et le plus tard qu'on peut. A la place d'Alexis, quel est donc l'amant dont le premier mouvement, le mouvement naturel et invincible, ne fût pas de courir à cette prétendue noce, qui est à cent pas, et de s'éclaircir, de s'assurer dans le plus grand détail de ce qu'il ne doit croire que quand Louise et ses parents lui auront dit oui, et cent fois oui ? Voilà ce qui est dans la nature, et si impérieusement, si universellement, que, s'il y avait une exception, il ne faudrait pas encore la mettre au théâtre, encore moins dans une comédie, où de pareilles exceptions seraient encore plus insupportables, plus difficiles à motiver que dans une tragédie. Le fait même de la désertion n'est pas moins absurde ; il l'est de toute manière ; et quoique Sedaine ait osé affirmer, dans sa préface, que des militaires qu'il avait consultés trouvaient son Alexis dans le cas d'être condamné, je réponds que cela est faux, que cela est impossible ; et nos lois militaires étaient assez connues sur cet article pour que tout le monde fût autorisé à dire alors ce que tout le monde disait, qu'Alexis n'était nullement dans le

cas de désertion. A qui fera-t-on croire l'incroyable scène imaginée par Sedaine ? Qu'on se figure d'un côté Alexis se parlant tout seul dans le saisissement où il est encore, ses habits et ses armes posés à terre à côté de lui, et, de l'autre, la maréchaussée du camp, qui l'*observe*. Elle vient à lui, et lui demande *s'il déserte : Non, non, je ne déserte pas ;* mais je m'en vas....., et un moment après, *Oui, je déserte. — Prenez cet habit, et voyons s'il fuit,* dit l'officier de maréchaussée. Il faut articuler la chose comme elle est : c'est le comble de la bêtise. Un semblable dialogue n'a jamais pu avoir lieu nulle part. Jamais, en pareil cas, on n'a dit; *Voyons s'il fuit*, quand on est là pour l'empêcher de fuir, s'il en a envie, et pour l'arrêter, s'il a été surpris fuyant. Mais il ne marchait même pas; mais ses armes et ses habits sont à terre. Que le trouble où il paraît et le désordre de ses discours le fassent arrêter, cela est possible ; mais d'abord il n'est pas arrêté ici comme déserteur, puisque les soldats eux-mêmes disent (et bien ridiculement) : *Voyons s'il court vers la frontière*. Il n'est donc pas hors des limites où commence l'état de désertion, et on ne l'arrête que parce qu'il finit par dire : *Oui, je déserte*. Mais depuis quand les paroles sont-elles ici prises pour le fait? Si un soldat parlait ainsi hors du camp, on s'en saisirait comme d'un homme ivre ou fou, mais non pas comme d'un déserteur. Allons plus loin : le voilà au conseil de guerre ; et n'oubliez pas que ces conseils de guerre, calomniés de nos jours avec la plus stupide impudence, étaient

peut-être le tribunal où l'on apportait le plus d'attention et de ménagement dans la procédure ; où l'on faisait le plus d'efforts, non pas pour trouver un coupable, mais pour le sauver [1]. Le témoignage universel n'est pas même ce qu'il y a ici de plus fort ; un argument irrésistible, un principe universel rend le fait indubitable : c'est que personne ne se souciait de perdre un soldat, dont la mort n'était bonne à rien, et dont la vie était une propriété de la patrie et de l'armée. Comment donc le conseil de guerre peut-il le condamner? Est-ce parce qu'il a dit aux soldats, *Je déserte ;* parce qu'il a dit aux juges, *Oui, je désertais,* comme nous l'apprend le geôlier? Mais quelle folie! Quel est le conseil de guerre qui ne lui eût pas dit : Mon ami, apparemment la tête vous a tourné? Allons plus loin : il a dans sa poche une *permission* de venir au village où est Louise ; il doit avoir son congé dans quinze jours ; c'est son colonel qui a écrit tout cela : je suppose que, voulant mourir, il n'emploie aucune de ces défenses ; mais s'il est aliéné, ses juges sont dans leur bon sens ; ses juges doivent même s'adresser à l'état-major de son régiment ; et si le colonel n'est pas au camp, qui peut douter qu'on ne

[1] On ne manquait jamais de lui demander s'il avait quelque plainte à former contre ses supérieurs, et on tâchait même de lui suggérer dans l'interrogatoire tous les moyens possibles de justification ; en sorte que la condamnation n'avait lieu que quand il était impossible de faire autrement, sans violer les lois militaires. Ces faits sont notoires de tout temps, et universellement attestés.

commence par lui écrire avant de condamner un soldat qui doit paraître à ses juges ce qu'il est vraiment, un homme qui a perdu la tête? Allons plus loin : le voilà condamné parce qu'il a voulu l'être; mais un moment après il ne le veut plus : il ne veut plus mourir, car il sait la vérité ; et il est appelé de nouveau au conseil de guerre pour entendre sa sentence. Qui l'empêche alors de dire tout, de faire valoir toutes ses défenses, de montrer la permission de son colonel, d'invoquer son témoignage? Quel est le tribunal militaire qui eût refusé de l'entendre, qui n'eût pas été avec joie au-devant de sa justification? Quelle multitude d'impossibilités! et j'ai épuisé ici la démonstration pour plus d'une raison, mais surtout pour deux principales : d'abord pour faire voir tout ce que le public était capable de tolérer à ce spectacle, quand la musique l'avait prévenu favorablement (et la pièce commence par un morceau bien fait pour cela), et surtout quand l'effet des situations pouvait faire pardonner les moyens ; ensuite pour prouver que cette sorte de talent qu'avait Sedaine, et qui se borne à saisir la nature en petit, est d'ordinaire une raison pour la manquer presque toujours en grand ; et c'est pour cela que ce talent est essentiellement secondaire [1].

[1] Il y aurait un moyen bien facile de faire disparaître cette faute intolérable d'un ouvrage d'ailleurs intéressant et en possession du théâtre. Ce serait de substituer au *finale* du premier acte une ariette de désespoir que chanterait Alexis en quittant la scène, et de constater, à l'ouverture du second, qu'il a été bien et dûment arrêté comme déserteur. La coutume d'un *finale* n'est pas une loi, et le sens commun en est une.

Je me souviens qu'on s'étonnait dans ces temps-là de la différence très-sensible des dispositions que le public apportait d'ordinaire aux deux théâtres, de sévérité aux Français, et d'indulgence aux Italiens : les motifs en sont très-convenables. D'abord, dans cette espèce de débat entre l'amour-propre d'un seul contre tous, moins l'un paraît prétendre, plus les autres lui accordent. Or, l'écrivain qui s'associe à un musicien abandonne au moins la moitié de ses prétentions; et après tout, il en est bien dédommagé, car la musique, qui flatte l'oreille, distrait nécessairement l'esprit de l'attention rigoureuse qui le rend d'ailleurs si difficile. Dans les pièces de d'Hèle, nous verrons plus; nous verrons des scènes entières, des situations créées et caractérisées par la seule musique. Cette sorte de complaisance du public pour ce genre d'ouvrages est donc généralement fondée en raisons, et la plus décisive est sans doute l'intérêt de son plaisir. *Le Déserteur* en fit beaucoup, quoique ce fût une tentative assez hasardeuse que de mettre dans un opéra comique un personnage menacé d'un supplice capital, et de l'espèce de supplice qui inspire le plus de pitié, parce que le délit semble plus excusable. Il fallait pourtant adoucir ce triste sujet, soit pour la musique, qui veut de la variété; soit pour l'opéra comique lui-même, qui promet de la gaieté. Cela n'était pas aisé, et l'auteur, qui en est venu à bout, a fait preuve d'adresse et de sagacité. Il s'est jeté à l'autre extrême, et a opposé ce qu'il y a de plus bouffon à ce qui s'offrait sous

l'aspect le plus tragique. Ce mélange était précisément la manière de Shakspeare, que Diderot et consorts avaient bien envie d'introduire au théâtre français, et qui, je ne sais trop comment, n'a pu encore s'y établir. Ce mélange, très vicieux en lui-même, a passé dans un opéra comique; mais n'oubliez pas que cela ne pouvait arriver que dans un mélodrame, dans une pièce comme *le Déserteur* ou comme *Tarare*; car j'appelle ici du même nom générique toute pièce où la musique fait partie du dialogue et de l'action. Ailleurs, ce monstrueux amalgame du tragique et du comique sera toujours réprouvé par la nature et le goût, à moins que l'art ne soit entièrement perdu et oublié. Observez donc que, d'après les indications de l'expérience, les grands développements, qui seuls font le vrai tragique et le portent au fond de l'âme, sont étrangers au mélodrame, surtout à celui qu'on appelle opéra comique; et c'est pour cela qu'il ne repousse pas décidément ce mélange dont il est ici question. Si Alexis, dans la situation où il est; si Louise, sa mère, et le père de Louise, parlaient comme dans le drame proprement dit, comme dans la tragédie domestique, d'abord ce ne serait plus un opéra comique, et la musique ne pourrait plus y atteindre; mais surtout un rôle tel que celui de Montauciel, et celui du *grand cousin*, y seraient intolérables. Ils font au contraire un bon effet dans *le Déserteur;* et pourquoi? C'est 1° que le langage d'Alexis n'est jamais au-dessus de celui d'un soldat; 2° qu'il parle peu, et ne s'exprime guère qu'en

petites phrases entrecoupées, si ce n'est quand il chante, et il ne chante qu'une fois, pour dire :

Mourir n'est rien, *c'est notre dernière heure ;*

sorte de niaiserie de style, qui est assurément fort loin du tragique; 3° c'est que l'uniforme des deux soldats rend aux yeux leur réunion toute naturelle, quoique les deux hommes soient si différents; 4° c'est que rien jusque là n'ayant monté au tragique, l'imagination du spectateur, qui ne s'affecte qu'autant que le langage est conforme à la situation, la gaieté grivoise et soldatesque de Montauciel ne fait que nous distraire agréablement d'un objet qui ne faisait que nous attrister sans nous remplir; toutes les folies qu'il dit et qu'il fait, et sa scène avec *le grand-cousin,* et ses efforts pour apprendre à lire, tout cela nous plaît beaucoup plus que la situation passive d'un soldat qui pendant deux actes attend un arrêt de mort; 5° enfin, c'est qu'à ce théâtre-là nous sommes parfaitement instruits, par une habitude invariable, qu'au dénouement personne ne mourra; car nous ne sommes pas au théâtre français. Ce sont toutes ces causes réunies que l'auteur, soit instinct, soit réflexion, a dû démêler plus ou moins, et qui ont fait réussir ce contraste, par lui-même si singulier, que je n'en connais pas un autre exemple, et que peut-être il ne pouvait trouver place que là où il est. Je me rappelle qu'en étudiant mes impressions à ce spectacle, Alexis m'intéressait médiocrement, et que Montauciel me divertissait beaucoup; c'est que l'un sortait du genre, et que

l'autre y rentrait. La conduite insensée du prétendu déserteur et sa condamnation non moins absurde, en affaiblissant l'intérêt de la situation, écartaient l'horreur du sujet, et me laissaient assez tranquille pour jouir sans peine du contraste de ces deux soldats, si différemment prisonniers. Cette impression a dû, je crois, être celle du grand nombre; et le rôle de Louise bien chanté, et le dénouement qui est heureux et en spectacle, ont achevé le succès de cet ouvrage, où, malgré tant de fautes, l'observation de l'art et de la scène mérite de l'estime, mais que je ne conseillerais à personne d'imiter. C'est aussi dans cette pièce que l'on a remarqué le seul couplet d'un tour élégant que l'auteur ait jamais fait :

Vive le vin, vive l'amour !
Amant et buveur tour à tour,
Je nargue la mélancolie.
Jamais les peines de la vie
Ne me coûtèrent de soupirs.
Avec l'amour je les change en plaisirs,
Avec le vin je les oublie.

Joignez à ce joli couplet celui-ci, qui l'est d'une autre manière, dans *les Sabots*, petite pièce champêtre qui ne manque pas de naturel, et où Babet chante ces paroles :

Voyez donc ce vieillard malin !
Il me dit que je le baise.
« Baisez-moi, me dit-il, mauvaise ! »
J'aimerais mieux baiser ma main.
Est-ce qu'une honnête bergère
Doit baiser d'autres que sa mère,

Ou sa sœur, ou son petit frère?
Je ne baiserais pas Colin.

Ce dernier vers est charmant; il est en même temps fin et naïf. D'ailleurs, la morale du couplet est celle qui est habituellement dans Sedaine, et qu'il faut lui compter pour beaucoup, vu le temps où il a écrit. Cette morale est tout uniment celle de la bonne éducation du peuple, celle qu'il avait, surtout dans les campagnes, avant qu'on eût substitué *les droits de l'homme* à la religion. On sait quelle éducation il a eue depuis; et quand l'histoire tracera cette dégradation *légale* de l'espèce humaine, ordonnée par des *philosophes* et travaillée six ans à force de décrets, d'emprisonnements, de spoliations, de proscriptions, et surtout de baïonnettes, l'histoire n'aura pas besoin de citer des accusations; elle ne citera que des aveux qui se multiplient tous les jours, depuis qu'il est permis de parler un langage humain, sans courir d'autre risque que de faire aboyer ceux qui voudraient bien dévorer encore, mais qui dans ce moment ne peuvent pas même mordre [1].

Sedaine a de temps en temps ces traits de vérité, qui sont toujours précieux; par exemple, quand

[1] *Les philosophes, les jacobins*, les apostats, les intrus, tous ceux à qui le seul nom, la seule idée de la religion donne la torture. En lisant leurs feuilles, on voit leur ame et leur visage. Sur l'article de la religion, ils n'ont pas rétrogradé d'un pas : au contraire, c'est celui auquel ils reviennent avec une fureur désespérée. Leurs efforts pour l'*éducation philosophique* sont à faire rire ou à faire peur, selon qu'on regarde la bêtise ou la perversité.

Rose ne veut pas ouvrir à Colas, pour ne pas lui dire des nouvelles affligeantes, et que Colas s'en va pour faire le tour, et entre par la croisée. « Il n'appelle plus !... il n'appelle plus !... il est parti !... il est parti !.... Ah ! il s'est bien vite en allé..... Je ne l'aurais pas cru.... Ah ! il pousse le contrevent !... ah ! le méchant ! »

Cette observation de la nature en petit est un des mérites de Sedaine et du genre : on a vu qu'il la méconnaissait presque toujours dans des situations plus fortes ; mais il y trouve aussi d'autres ressources. Ainsi, dans *Richard Cœur-de-Lion*, le rôle de Marguerite n'est rien, et devait attirer sur elle et faire refléter sur le roi son amant l'intérêt de détails dont le rôle passif du prince prisonnier est peu susceptible ; et celui-ci même n'est pas ce qu'il devait être. Il n'a qu'une scène unique, celle de la pièce, il est vrai, que sa situation et celle de Blondel rendent théâtrale. Mais combien elle le serait plus s'il y avait du moins quelque dialogue entre eux ! et rien ne s'y opposait ; il était si facile d'écarter un moment la sentinelle ! Le rôle du Troubadour, qui est fort bien conçu, remplit la pièce, et son déguisement la fait d'ailleurs rentrer dans l'opéra comique : c'est ce qu'il y a de mieux vu dans le plan. Mais l'assaut qui le termine est un ressort postiche, quoi qu'en dise l'auteur, qui trouve ce dénouement *nécessaire* et même *neuf* : très-*neuf* assurément sur le théâtre de l'opéra comique, où il n'eût jamais dû paraître : *nécessaire* à l'auteur pour remplacer le premier, qui n'avait pas réussi, et qu'il

avait manqué, comme il le dit lui-même; mais dans le fait ce dénouement n'a jamais pu être bon que pour ceux qui sont bien aises de voir des combats sur la scène, n'importe où, comment ni pourquoi. Quoique cette pièce finisse mal et soit défectueuse dans des rôles essentiels, la scène de la romance et le rôle de Blondel n'en sont pas moins des choses heureuses et dramatiques, et prouvent que l'auteur a été capable d'enrichir le genre dont il s'est occupé toute sa vie.

C'est ce qu'il a voulu faire encore dans *le Comte d'Albert*, et il y est parvenu dans la scène de la prison au second acte. Mais aussi de semblables pièces, qui n'ont pas même l'apparence d'une intrigue, d'un nœud, d'un plan quelconque, sont des proverbes plutôt que des drames, et ici les ressorts sont encore forcés et faux. *Un bienfait n'est jamais perdu*, c'est le mot de ce proverbe; mais le bienfait n'a pas l'ombre de vraisemblance. Quel est donc l'officier français qui, pour avoir été *heurté et éclaboussé* par un pauvre portefaix qui tombe sous son fardeau, *met l'épée à la main*, et s'écrie : *Il faut que je le tue?* *L'épée à la main* contre un portefaix qui est à terre! *Il faut que je le tue!* Je ne connais rien de plus révoltant, parce que rien n'est plus improbable : c'est tout au plus ce que pourrait dire et faire un soldat ivre. Mais un officier! certainement l'auteur n'aurait pu citer un exemple avéré d'une si abjecte brutalité dans le militaire français. C'est pourtant parce que le comte d'Albert *a sauvé la vie* à un commis-

sionnaire de prison que celui-ci se croit obligé de tout risquer pour l'en faire sortir quand il y a été renfermé le même jour. Il n'y a que le jeu du théâtre, le travestissement de la prison, qui ait pu fermer les yeux sur une fable si déraisonnable. J'aime mieux *la Suite du comte d'Albert*, qui est encore moins une pièce, puisqu'elle ne contient que l'arrivée du comte dans ses terres et le mariage de la fille de son fermier avec le commissionnaire Antoine; mais aussi ce rôle de Delphine est une des productions originales de Sedaine. Cette bonne enfant qui, au récit de la belle action d'Antoine, crie en pleurant qu'elle *n'en aura jamais d'autre* que cet Antoine, quel qu'il soit, et la manière dont elle s'offre à lui pour être *sa femme*, au premier moment où elle le voit; tout cet épanchement de bonté naïve et de sensibilité innocente fait rire et pleurer tout ensemble. Cela est pris dans la nature même, et dans la nature de cet âge, quand il n'a pas été gâté; et pourtant cela ne ressemble à rien de ce qui était connu au théâtre. Ce pur amour de la vertu est très-exemplaire et n'est point exagéré; et j'appelle cela du talent, du talent dramatique et moral, qui demande grâce pour les fautes, surtout dans un genre qui doit avoir, comme on l'a expliqué ci-dessus, quelque droit à l'indulgence.

Le théâtre de Sedaine montre presque partout des vues sur les mœurs : on en trouve déjà dans une de ses premières pièces de la foire, *le Jardinier et son Seigneur*, qui est encore une espèce de pro-

verbe (*ne voyons que nos égaux*), sans la moindre trace d'action, mais où il y avait des intentions comiques, qui, mieux mises en œuvre et liées à une petite intrigue, auraient pu faire un joli ouvrage, et beaucoup meilleur que son *Félix*. La délicieuse musique de Monsigny l'a fait triompher de tout le mécontentement que le public marqua d'abord; et ce n'en est pas moins une très-mauvaise rapsodie romanesque, où presque tous les rôles sont une charge. Si le père est honnête homme, et même de la probité la plus délicate, les trois fils (le procureur, le militaire et l'abbé) sont de viles créatures pour la scène; ils sont bas sans être comiques. Quelle espèce d'officier que celui qui veut se battre contre un homme parce qu'il reprend son propre bien qu'on lui rend et qu'on doit lui rendre! Quelle bassesse! Mais il y a là surtout un gentilhomme qui est bien le plus plat coquin!... Sedaine, qui avait pris la robe en affection (on le voit partout), avait pris les *gentilshommes* en haine; et je doute qu'il eût pu rendre raison de l'un plus que de l'autre. Son M. de Saint-Morin, à qui l'on dit qu'un étranger paraît être le propriétaire d'une somme considérable qui a été trouvée, et qu'il faut rendre, offre tout simplement de se mettre à la place de l'étranger, et de se donner pour celui qui a perdu l'argent; il parle comme par manière d'acquit de cette manœuvre digne des galères; il propose à ces trois mauvais sujets de la concerter avec lui, et pas un n'en témoigne le plus petit scrupule. Il n'y a de difficulté que sur le partage de la dépouille, et

Saint-Morin leur dit, toujours du même ton, qu'*il leur fera quelque avantage*. Il est très-digne de remarque que les holà du public n'aient pas arrêté la pièce à cet endroit : j'ai vu le temps où l'indignation aurait été générale. On supportait la friponnerie dans les valets, dans les personnages donnés pour méprisables, jamais autrement ; et le public poussait même fort loin la délicatesse d'oreille sur cet article, qui tient en effet à l'honnêteté publique. Ici Saint-Morin est un homme de condition, qui n'est nullement donné pour un coquin, et qui même va épouser la fille de la maison, et devenir le gendre du père le plus respectable. Qui avait pu produire un si grand changement dans les idées générales, qui se manifestent surtout au spectacle? C'est ce qu'on ne saurait expliquer sans entrer dans des considérations trop éloignées de notre objet, et dont le résultat serait que le tort n'était pas tout d'un côté.

Sedaine a fait deux opéra : le premier est *la Reine de Golconde*, que le sujet, le spectacle et la musique ont fait supporter, et qui n'est remarquable pour nous que par ces quatre vers, qui, je crois, ont été un peu changés depuis, mais qui ont été chantés et imprimés ainsi :

Général des Français, arrivé sur ces rives,
Je viens vous présenter avec empressement
Les assurances les plus vives
Du plus sincère attachement.

La fin d'une lettre, en poésie noble, était une

trouvaille réservée à Sedaine. L'autre était l'*Amphitryon de Molière*, refait comme Sedaine pouvait refaire Molière : il n'y manque rien ; c'est tout ce qu'il est possible de dire d'une pareille entreprise, qui pourtant ne réussit ni à la cour ni à Paris. Mais la cour et Paris applaudirent *Barbe-Bleue*, par où je finirai tout ce qui dans Sedaine peut mériter une mention, soit par l'ouvrage, soit par le succès. C'est bien ici ce dernier cas : la pièce n'a pas l'ombre du bon sens, et l'on s'y attend pour ce qui est du conte ; mais ce qui est de la façon de l'auteur ne vaut pas mieux. Qu'un souverain entouré d'une cour nombreuse coupe la tête à je ne sais combien de femmes, parce qu'elles ont été curieuses, et les enterre dans sa cave sans que personne en sache rien, cela est bon pour la bibliothèque bleue. Mais le rôle de Vergy et ses amours avec Isaure sont bien de Sedaine ; et ce chevalier français, qui, à la première réquisition, *rend à sa maîtresse tous les serments qu'elle lui a faits*, et cette Isaure, qui renonce si facilement à son amant Vergy pour épouser un prince qui n'en est qu'à sa quatrième femme (*par la discrétion* de l'auteur), et sur lequel il ne laisse pas de courir de mauvais bruits ; cette Isaure, à qui la tête tourne à la vue d'une belle toilette et d'une aigrette de diamants, quoiqu'elle soit d'un rang à en être un peu moins éblouie que la *Ninette* de Favart, et surtout ce Vergy, digne apparemment des habits de femme qui le déguisent, puisqu'il n'est pas capable du moindre effort pour défendre sa maîtresse à qui l'on veut couper le cou ;

cet idiot de Vergy, qui n'a pas l'esprit de trouver des armes dans tout un palais où il est long-temps libre; et dans un moment où la rage sait faire arme de tout; qui ne sait que regarder par la fenêtre comme *Anne, ma sœur Anne,* quoique cela ne convienne qu'à *ma sœur Anne;* ce preux de Vergy en jupons, et que quatre estafiers tiennent par les bras, tandis qu'un autre fait pour lui ce que seul il devrait faire pour Isaure, et combat à ses yeux l'ogre, qu'il ne manque pas d'expédier; tout ici est de l'invention de l'auteur, et jamais il n'a inventé plus mal. Eh bien! il est de fait que, malgré tant d'extravagances, la pièce a dû réussir; quiconque y a vu l'actrice unique qui, à la toilette, représentait les Grâces avec un diadême, et un moment après amenait avec elle sur la scène la terreur, la mort et le désespoir, qui ne la quittaient plus, qui étaient dans ses yeux, dans ses pas, dans ses accents, dans tous ses mouvements; quiconque a vu ce spectacle avouera que, s'il est vrai qu'on n'aille chercher au théâtre que des émotions, on devait être content de la représentation de *Barbe-Bleue.* Aussi mon avis serait qu'avec des pièces si mal faites et des talents tels que celui de madame Dugazon, on réduisît le drame à la pantomime et à la musique, et qu'on ne laissât la parole, à peu de chose près, qu'à l'actrice seule qui sait parler, jouer et chanter avec une âme qui anime tout. De cette manière, *Barbe-Bleue* aurait trois ou quatre scènes d'un effet continu, et aurait de moins une foule de sottises rebutantes qui sont des épreuves de patience en

attendant des moments de plaisir, et qui sont faites pour déshonorer le théâtre, même celui de l'opéra comique, puisqu'il a ses titres et ses modèles comme un autre, et qu'il y a même dans le mauvais un excès qu'on ne doit souffrir nulle part.

C'est aussi une véritable honte que l'ignorance totale de la langue sur la scène et dans la littérature française, et c'est un véritable tort de Sedaine, non pas de ses études, mais de son amour-propre. Je veux qu'il ne lui ait guère été possible d'apprendre la grammaire à un âge où cela est presque impraticable, quand on n'en a pas au moins les premiers éléments; mais pourquoi refuser des secours qu'il eût si aisément trouvés? Pourquoi ne pas prier un homme de lettres, un ami instruit, d'ôter au moins les plus grosses fautes, les solécismes et les barbarismes qui fourmillent dans ses pièces? On les joue partout en Europe : et que peuvent penser les étrangers qui ont étudié le français, en voyant celui que Sedaine a fait parler sur la scène pendant quarante ou cinquante ans! Il ne s'agit pas ici de savoir écrire; il s'agit seulement de ne pas s'exprimer en phrases barbares, et de ne pas dire de trop lourdes sottises.

> *N'est-il* que la reconnaissance,
> Vous devez désirer ces nœuds.

Ces deux vers forment une phrase inintelligible. Il voulait dire : *N'y eût-il* que la reconnaissance, *ne fût-ce que par* reconnaissance, etc., et il n'a pas trouvé ces constructions, quoique si communes et

si familières à tout le monde. Il commence une pastorale par ces deux vers :

Les pères seraient trop heureux
S'ils voyaient remplir tous leurs vœux.

C'est être aussi par trop niais ; et qui donc ne serait pas *trop heureux s'il voyait remplir tous ses vœux?* Il ne faut pas être *père* pour cela.

Le couple charmant
Fait de cette querelle
Éclore le serment
D'une flamme éternelle.

Un *serment* qui *éclôt!* Un pareil langage est impardonnable.

L'à-propos *préside aux grâces,*
Elles volent sur ses traces.
On sourit à l'à-propos,
N'aurait-il que des sabots.

Présider aux grâces et l'*à-propos* qui *a des sabots!* C'est aussi trop de jargon dans les phrases, et trop d'ineptie dans les choses. On aurait pu, sans beaucoup de peine, purger toutes ces pièces de pareilles ordures ; mais la vanité de l'auteur en aurait souffert, et cette vanité n'est qu'une faute de plus.

SECTION IV.

Marmontel.

Les premiers essais de cet écrivain ont été des tragédies ; il en fit jouer cinq en peu d'années : *Denys-le-Tyran*, *Aristomène*, *Cléopâtre*, *les Hé-*

raclides, Egyptus. Les deux premières, accueillies dans leur nouveauté, ne purent pas aller au-delà. Les deux suivantes eurent très-peu de succès; la dernière tomba entièrement, et l'auteur parut renoncer depuis ce temps à la scène tragique, où il ne reparut que plus de trente ans après, avec sa *Cléopâtre* refaite, qui n'eut que trois représentations. Il vivait encore quand j'ai traité de la tragédie dans ce *Cours*, et ne pouvait par conséquent y avoir place, quand même il aurait conservé des titres au théâtre français, puisque je ne parlais que des auteurs morts. Ses opéra, excepté *Didon* et *Pénélope*, ont tous été condamnés par lui-même, puisqu'il n'en a fait entrer aucun dans la collection de ses Œuvres qu'il publia en 1787; et cet exemple d'une modeste sévérité sur soi-même, qui, pour le dire en passant, devrait être plus commun, lui fait d'autant plus d'honneur que ces opéra [1], quoiqu'en effet il ne soient pas bons, n'avaient pas laissé d'avoir, comme presque tous les drames chantés au même théâtre, le moment d'existence que la magie des représentations assure d'ordinaire à ce qu'on joue de plus mauvais. C'est une preuve qu'au moins en ce genre l'auteur avait su se juger, peut-être aussi parce qu'il y attachait moins d'importance; car s'il eût été capable d'un effort qui demandait, je l'avoue, une plus grande force de jugement et un plus grand sacrifice d'amour-propre,

[1] Ils sont en assez grand nombre : *Acante et Céphise, la Guirlande, les Sibarites, Hercule mourant, Céphale et Procris, Démophon, Antigone.*

il n'eût guère été plus indulgent pour ses tragédies, une seule exceptée, *les Héraclides*. Les deux premières, *Denys-le-Tyran* et *Aristomène*, sont mauvaises de tout point. *Cléopâtre*, qu'il a le plus travaillée, a des beautés de détail, avec un plan aussi vicieux que le sujet était ingrat. *Numitor*, que dans son recueil il mit à la place d'*Egyptus*, qui n'a jamais été imprimé, est un roman fort compliqué, mais qui peut-être au théâtre pourrait attacher assez la curiosité pour balancer les fautes contre la vraisemblance, contre la vérité historique et la dignité de la scène. *Les Héraclides*, tels qu'ils sont d'après les dernières corrections qu'il y fit, seraient, si je ne me trompe, susceptibles de succès, et peuvent passer pour une bonne tragédie parmi celles du second ordre.

Ses opéra comiques ont réussi pour la plupart, et *Lucile*, *Silvain*, *l'Ami de la maison*, *Zémire et Azor*, sont au nombre des pièces qu'on joue le plus souvent, et qu'on voit avec le plus de plaisir ; et c'est pour cela que Marmontel se trouve ici placé comme poëte dramatique. Mais je ne puis me dispenser, suivant ma méthode, de jeter d'abord un coup d'œil sur ses autres productions théâtrales, où il n'a pas eu le même succès ni le même mérite. Nous avons déjà vu que le meilleur de ses grands opéra, *Didon*, était trop faiblement écrit [1] pour être compté parmi les poëmes qu'on peut lire, et dès lors n'est plus un titre qu'au théâtre, et n'en est pas

[1] On peut en voir la preuve détaillée dans le quatrième volume de la *Correspondance littéraire*.

un ici. *Pénélope* est plus soignée : il y a même une scène, entre Ulysse et son épouse, qui est sans contredit ce que l'auteur a fait de mieux dans la tragédie lyrique ; cette scène est, d'un bout à l'autre, bien conçue, bien dialoguée, bien versifiée. Mais aussi c'est le seul morceau où l'auteur ait eu cette force, et la pièce d'ailleurs manque d'intrigue et de caractères ; celui de Télémaque est nul, et devait être plus en action, comme fils de Pénélope et comme fils d'un héros : il devait, comme dans Homère, paraître au milieu des poursuivants, leur faire respecter sa mère et leur faire craindre son père : Ulysse aussi devait avoir avec eux, comme dans Homère, une scène de déguisement. Il n'y a ici de dramatique que le troisième acte, et ce n'est pas assez. C'est la langueur des deux premiers qui fut cause que cet opéra n'eut pas, à beaucoup près, le même succès que celui de *Didon*, si heureusement tracé pour la scène.

Quant à ses ouvrages tragiques, c'est une chose très-digne de remarque, que cet écrivain, qui avait beaucoup d'esprit et de connaissances, ait eu si long-temps sur la tragédie des idées d'autant plus fausses, qu'elles lui paraissaient plus ingénieuses, et qu'il ait visiblement erré par principes : non que je prétende qu'une mauvaise théorie ait été chez lui la seule cause de sa longue impuissance à produire du bon ; car dans le plus mauvais plan possible on peut encore montrer le talent du poëte, et Corneille, Racine, Voltaire, l'ont prouvé. Marmontel avait fort peu de talent naturel pour la

poésie : il n'a point eu le sentiment ni l'habitude des tournures du grand vers français. Il y eut toujours quelque chose de dur dans ses organes, et de faux dans son goût ; il lui a fallu trente ans d'un commerce assidu avec les gens de lettres de l'Académie pour rectifier par degrés ses méprises raisonnées et obstinées, et pour apprendre à réconcilier son oreille avec l'harmonie, et ses idées avec la vérité. Ses *Eléments de littérature* le ramèneront sous nos yeux, quand nous en serons à la critique ; et c'est là que nous pourrons suivre le chemin qu'il a été obligé de faire pour redresser son jugement, de manière à ne pas laisser au moins d'hérésies capitales dans un ouvrage élémentaire où il y a encore bien des erreurs. Ce que j'en dis ici n'est pas à son désavantage autant qu'on pourrait le croire d'abord, car il faut un grand fonds d'esprit (et il l'avait) pour arracher à l'amour-propre le désaveu d'une mauvaise doctrine, surtout quand elle n'est pas d'emprunt, mais de propriété ; et les paradoxes de Marmontel étaient bien à lui. Il est avéré que dans ses premières années, qui furent celles de ses tentatives au théâtre français, il s'était fait une poétique toute particulière, qu'assurément il n'avait pas apprise entre Voltaire et Vauvenargues, ses deux premiers patrons, mais qu'il consulta fort peu du moment où, pour son malheur, *Denys-le-Tyran* eut été applaudi au théâtre, et même ensuite *Aristomène*, bien plus mauvais que *Denys*. C'est à la suite d'*Aristomène*, qui à l'impression ne trouva plus que des censeurs, qu'il publia ses *Réflexions sur la tra-*

gédie, qui ne sont qu'un assemblage des idées les plus chimériques, rédigées en méthode avec toute la confiance et toute la présomption si ordinaires aux jeunes écrivains, qui n'ont rien de plus pressé que de se faire législateurs, afin de se donner pour modèles. Cet écrit aujourd'hui peu connu, et dont il s'est bien gardé de reporter rien dans ses *Éléments*, ne laisse aucun doute sur ce que j'ai dit de cette étrange théorie qu'il s'était faite du théâtre. Il ne la développa qu'à l'appui de son *Aristomène*, et il est vrai qu'il s'y est fidèlement conformé : mais il n'est pas moins vrai qu'en partant de ces principes-là, les divers talents de Corneille, de Racine et de Voltaire, réunis dans un seul homme, ne produiraient rien qui ne fût tout ensemble monstrueux et froid, et c'est précisément ce qu'est *Aristomène*. Un autre caractère de réprobation, qui se fait apercevoir dans son petit traité, et plus encore dans ses anciennes préfaces, c'est le mépris malheureusement trop réel qu'il eut long-temps pour Racine. Je sais qu'il s'en est guéri avec le temps, comme de celui qu'il avait pour Boileau, quoique jamais la guérison n'ait été au point de bien sentir ni l'un ni l'autre de ces deux grands maîtres; mais je sais aussi que ce mépris était beaucoup plus grand qu'il n'osait le montrer dans ses écrits [1], et que ce n'est qu'à force

[1] Il passe pour certain qu'il arracha un jour les *OEuvres de Racine* des mains de madame Denis, en lui disant : *Quoi! vous lisez ce polisson-là!* Je puis du moins attester qu'elle-même racontait le fait. Cette anecdote doit être précieuse pour M. Mercier, qui peut aussi faire son profit de deux autres non moins

d'être repoussé et heurté par l'opinion générale et par celle des gens de lettres dont il estimait les lumières, qu'enfin ses propres réflexions le conduisirent à résipiscence; et s'il ne parvint pas à écrire en bon poëte, il apprit du moins à discuter et à raisonner en bon critique. Un examen de ses tragédies peut sans inconvénient, ce me semble, faire une diversion aux objets de ce chapitre, assez frivoles en eux-mêmes, quoique j'aie tâché ici, comme partout, de faire en sorte que ce qui n'est en soi qu'agréable ne fut pas entièrement inutile.

La fable de *Denys* n'est pas tout-à-fait aussi bizarre que celle des autres pièces de l'auteur; elle n'est que commune et mal tissue; une rivalité du père et du fils, moyen usé, et qui ne produit rien ici, le jeune Denys n'étant dans toute la pièce qu'un fils respectueux, zélé défenseur de la vie et

certaines. Chabanon estimait fort peu Racine, Despréaux, La Fontaine, encore moins Homère. Un jour il venait de parler un peu légèrement des deux premiers; il remarqua que Voltaire ne lui répondait que par sa grimace d'humeur et de mépris, qui était assez volontiers sa réponse quand il n'était pas content : Chabanon voulut revenir sur ses pas. « Ne croyez » point, dit-il, que je veuille battre mes pères nourriciers. » — Oui, dit Voltaire entre ses dents, et se tournant d'un au- » tre côté, ils ont fait de toi une belle nourriture; » et Chabanon l'entendit. Une autre fois on venait de lire des vers de Marmontel où Boileau était fort maltraité : « Voilà, me dit » Voltaire, un bien mauvais tic qu'a notre ami Marmontel. » Mon enfant, rien ne porte malheur comme de dire du mal » de Boileau. Voyez le beau coton qu'a jeté Marmontel en » poésie! »

de la gloire de son père; une conspiration dont il est impossible de comprendre les ressorts et les moyens. Dion, quoique ami de Denys, qui veut même épouser sa fille, est le chef de cette conspiration, et pour ôter la vie au tyran et mettre son fils sur le trône, il compte uniquement sur le *peuple*, et se propose de se mettre à la tête des Syracusains, pour attaquer à force ouverte le palais, qui est une citadelle défendue par des troupes nombreuses et aguerries, et, qui plus est, par le jeune Denys lui-même, guerrier déjà connu par des victoires, et très-déterminé à mourir, s'il le faut, pour la défense de son père. Cette entreprise de Dion n'a rien d'assez vraisemblable, et il s'y prend autrement dans l'histoire, quand il délivre Syracuse. Mais ce défaut dans le plan est un des moindres pour la multitude, qui suppose volontiers que ceux qui conspirent ont toutes les ressources dont ils se flattent, et ne leur en demande pas un compte fort sévère. Il y a bien d'autres fautes et de bien plus graves dans la conduite et les caractères, et l'on voit déjà dans ce coup d'essai tout ce qu'il y avait de faux dans les aperçus de l'auteur. Son Arétie, la fille de Dion, étale partout cet héroïsme mal entendu, qui peut fort bien se trouver dans les têtes humaines, mais qui n'est pas dans l'esprit du théâtre, où il ne peut jamais avoir un effet soutenu; et c'est même par cette seule raison que j'en parle ici. Arétie aime le jeune Denys, que l'on représente dans la pièce comme aussi vertueux que son père était méchant, quoique dans l'histoire il en ait tous

les vices sans en avoir les talents. Cet amour d'Arétie ne l'empêche pas de consentir sur-le-champ, et sans la moindre résistance, à la proposition que son père ne lui fait que pour l'éprouver, d'épouser le père qu'elle *abhore,* au lieu du fils, qu'elle *aime.* Voici le dialogue :

Ma fille, il est trop vrai, de mon bonheur jaloux,
Le tyran vous sépare; il devient votre époux.

ARÉTIE.

Il devient mon époux ! lui ! quelle loi barbare !
Moi ! me donner à lui !... Mais, Seigneur, *je m'égare ;*
C'est à moi d'obéir, à vous de commander.

Voilà certainement une fille bien obéissante ; mais voilà bien aussi l'amante la plus froide qu'on puisse montrer sur la scène ; et ne croyez pas que ce soit en elle, comme on le voit ailleurs, une formule de respect et de résignation, pour avoir plus de droit de faire entendre ensuite des réclamations qui sont ici très-légitimes. Quand il en serait ainsi, le dialogue serait encore très-répréhensible, puisqu'un renoncement si prompt et si absolu n'est point dans la nature, et qu'on peut obéir à son père sans paraître si détachée de son amant. Mais Arétie a réellement pris son parti tout de suite, même quand son père lui laisse toute liberté de se décider.

DION.

Non, ma fille, à vous seule il doit vous demander ;
Disposez de vous-même, et parlez.

Il ne fallait donc pas débuter si brusquement par ces mots, qui sont un ordre : *Il devient votre*

époux. Cette contradiction n'est qu'une faute de plus ; mais écoutons Arétie :

Daignez croire
Que mon amour pour vous, mon pays et ma gloire,
Sont les seuls intérêts que je consulterai.
Denys est à mes yeux un mortel abhorré.
Son fils a des vertus : vous savez que je l'aime.
Mais malgré cette horreur et cet amour *extrême*....

Extrême est souvent une cheville : ici c'est ce qu'on appelle une manière de parler.

Si je puis, sur le trône assise auprès de lui,
Servir à l'innocence et d'asile et d'appui,
Du tyran par mes pleurs apaiser la furie ;
Enfin, si mon malheur *importe* à ma patrie,
Je n'écoute plus rien : qu'on me mène aux autels.

Ces sentiments sont fort beaux, et les jeunes poëtes ne sont que trop portés à ces sortes d'exagérations de ce que Diderot, dans sa poétique, appelle l'*honnête* [1] : c'est dommage qu'ici l'*honnête* n'ait pas le sens commun, et la fille du sage Dion doit en savoir assez pour ne pas se mettre dans la tête qu'un vieux tyran tel que Denys, qui même ne l'épouse pas par amour, mais par politique, et parce que son père est aimé des Syracusains, va tout à coup devenir un honnête homme en devenant son mari. Cette illusion est trop grossière, et la conversion du père est trop peu probable pour excuser un si entier abandon du fils. Mais Arétie est faite

[1] « *L'honnête*, mon ami, *l'honnête*. »

pour les illusions de toute espèce, et ne doute jamais des prodiges qu'elle peut opérer. C'est même cette extrême crédulité qu'on pourrait bien prendre pour un extrême amour-propre, qui la fait donner un moment après dans le piége le plus visible qu'il soit possible d'imaginer, et qui est pourtant le principal ressort de toute l'intrigue. Dion, qui ne voulait que la mettre à l'épreuve, et savoir de quoi elle est capable, lui déclare bientôt la vérité, et lui apprend que dans cette même journée il est sûr de se défaire du tyran, et de donner au jeune Denys le trône et Arétie. En conséquence, elle traite d'abord le tyran avec horreur et mépris, et pourtant finit par lui parler comme à Dion :

Vous m'aimez, dites-vous?

DENYS.

En doutez-vous, madame?

ARÉTIE.

Osez me le prouver, et je suis votre femme.

DENYS.

Qu'exigez-vous de moi?

ARÉTIE.

D'être enfin vertueux,
D'écouter vos remords, ces organes des dieux,
De savoir préférer la gloire au diadême,
Le repos au danger, et le peuple à vous-même;
D'expier vos fureurs, de les désavouer,
Et de forcer enfin la terre à vous louer.

C'est parler en héroïne de La Calprenède : que dirait-elle si Denys lui demandait à quel temps elle borne le noviciat qu'elle lui impose, pour s'assurer qu'il *est enfin vertueux?* Car enfin tout ce qu'elle

demande ne se se fait pas ou ne se prouve pas en un jour, et à l'âge de Denys, il n'a pas trop le loisir d'attendre. Voyez comme tout ce qui est loin de la raison est près du ridicule : c'est qu'en effet on peut bien en pareil cas exiger un sacrifice actuel et déterminé, comme on le voit souvent dans nos tragédies ; mais ce n'est tout au plus que dans un roman qu'une Clarisse peut dire à un Lovelace : Je vous épouserai quand vous serez amendé; et encore Clarisse ne parlerait pas ainsi à Lovelace, s'il n'était pas jeune et aimable. La jeunesse peut se corriger, et la durée d'un roman peut donner le temps de l'épreuve : dans un drame, une pareille proposition, faite de bonne foi, comme ici n'est qu'une pompeuse puérilité. Cependant le parterre, quoique aussi bon dans ce temps-là qu'il pouvait l'être, fut dupe de ce contre-sens, parce que le public assemblé se laisse aisément prendre à ce qui a un grand air de moralité. Mais sa méprise n'est jamais longue, et dès lors porte son excuse en elle-même, puisqu'elle n'est qu'un premier mouvement sans réflexion, et dont l'erreur tient à un amour du beau moral, qui le trompe avant qu'il ait eu le temps d'examiner : excuse que n'ont point ceux qui se sont faits dans leur cabinet les législateurs du théâtre, et qui, loin de se rendre à l'expérience, qui les condamne, se sont obstinés dans leurs aveugles théories.

La réponse de Denys, assurément très-imprévue, commença le succès de la pièce en excitant à la fois la surprise et la curiosité, deux choses qui toutes

seules ne mènent jamais loin, mais qui ont presque toujours l'effet du moment.

Je vous entends, il faut déposer la couronne.
Ce n'est donc qu'à ce prix que votre main se donne?
Avouez-le, madame, un si hardi détour
Est un refus adroit inspiré par l'amour;
Et vous n'espériez pas de pouvoir me résoudre
A quitter ce haut rang où j'ai bravé la foudre.
Eh bien! connaissez mieux tous vos droits sur mon cœur.
Épris de vos vertus plus que de ma grandeur,
J'y renonce, et ce rang, qui faisait mon supplice,
Est pour moi, je l'avoue, un faible sacrifice.
Un fantôme imposant m'a long-temps ébloui;
A la voix de l'amour il s'est évanoui.
Mais mon fils voudra-t-il ceindre le diadême?
Il va venir, madame : offrez-le-lui vous-même.
(*A part.*)
S'il l'accepte, il est mort.

Quoique ici le masque de l'hypocrisie soit transparent, je ne blâmerai pas l'auteur de l'avoir donné à Denys, qui dans toute la pièce se pique de cette dissimulation, si naturelle aux tyrans, qu'ils l'affectent même plus qu'ils ne la possèdent. Denys ne cherche d'ailleurs qu'un prétexte quelconque pour faire périr son fils, qui est à la fois l'objet de ses défiances et de sa jalousie. Mais qu'Arétie, éclairée par l'amour et par le danger de ce qu'elle aime, se laisse abuser si facilement, et n'ait même pas un instant de doute sur une résolution si extraordinaire et si invraisemblable, c'est là ce qui ne saurait s'excuser, et ce qui prouve ce que j'ai avancé, que l'auteur a toujours vu la nature dans un faux jour.

ARÉTIE.

Il veut quitter ce rang
Par le crime *élevé* [1], *cimenté* par le sang !
A la voix des remords il a paru sensible !
L'amour a-t-il dompté cet orgueil inflexible ?
Pour l'ame des tyrans l'amour a-t-il des traits ?
Vous que je méprisais, *périssables* attraits,
Auriez-vous de ce tigre adouci la furie ?
Pourriez-vous me servir à sauver ma patrie ?
Ainsi donc la beauté, ce *funeste* ornement,
Écueil de nos vertus, en devient l'instrument !

Voilà bien une composition de jeune homme : on ne s'attendrait pas que toutes ces questions qui devaient aboutir à la négative, ou tout au moins à une extrême défiance, se terminassent par une affirmation si décidée. C'est être un peu trop tôt sûr du pouvoir de la beauté, qui de plus n'est point un *ornement funeste*, quoiqu'il soit dangereux, ce qui est très-différent ; comme, dans les convenances du style, il y a aussi de la différence entre des attraits *fragiles* et des attraits *périssables :* celui-ci est proprement du style chrétien, tel que celui de Pauline : l'autre peut se mettre partout, et convenait ici. Tout cela est aussi mal conçu que mal exprimé, et tout le reste du monologue est dans le même esprit :

Eh ! qu'importe, après tout, à qui je sois unie,
Si j'étouffe en ses bras l'affreuse tyrannie,
Si je suis la rançon de mes concitoyens ?...

Quand cela serait, il faudrait encore que cette *ran-*

[1] On dit bien un rang élevé ; on ne dit point qu'il est *élevé par le crime* ni *cimenté par le sang,* comme on le dirait du *pouvoir,* du *trône,* de tout ce qui présente l'idée figurée d'un édifice.

çon lui coûtât un peu plus : il ne faudrait pas dire qu'*importe?* car si cela t'*importe* si peu, cela m'*importe* encore moins à moi spectateur, et tant pis pour la pièce. Je n'ai pas même la ressource d'admirer un moment (ce qui pourtant ne suffirait pas); car la méprise est évidente et le dévouement illusoire. Je ne vois donc qu'une petite philosophe qui déraisonne, quand je devrais voir une amante qui du moins ne se sacrifie qu'en se déchirant le cœur.

J'insiste sur ces vérités, non pas à cause d'une pièce oubliée et condamnée, mais pour avertir les jeunes poëtes de ne jamais prendre pour la nature des vertus exaltées et factices qui la contredisent, qui ne sont ni des devoirs de morale ni des sentiments du cœur, puisque la morale même n'exige point que l'on triomphe sans combattre, et qu'au contraire la violence du combat fait le mérite de la victoire. Elle ne demande pas non plus que le cœur soit sans passions, mais qu'il s'accoutume à leur résister : *responsare cupidinibus* (Hor.). Cette fausse grandeur est originairement le mensonge de l'orgueil dans le stoïcisme, et la jeunesse est très-susceptible d'en être éblouie ; elle croit avoir trouvé dans le cœur humain, où elle n'a jamais regardé, tout ce qui n'est que dans l'imagination, dont les fantômes l'environnent. C'est encore bien pis quand elle prend toutes ces illusions pour de la philosophie, et croit ainsi l'amener sur la scène. Ce n'est pas celle-là que Voltaire y a mise ; et quand la sienne est mauvaise au théâtre, ce qui est assez rare, ce n'est guère contre les sentiments et les caractères

qu'elle pèche, c'est dans quelques détails, où il y a disconvenance, et dans des allusions mensongères. Mais Marmontel a tracé tous ses plans, hors un seul, sur cette fausse philosophie; et un autre écrivain qui n'avait pas moins d'esprit, quoiqu'il eût beaucoup moins de talent, Chamfort a échoué au même écueil. C'est ce qui a glacé tout le plan de son *Mustapha*, sujet tragique en lui-même, comme il l'a paru entre les mains de deux auteurs qui avaient moins d'esprit que lui, moins de pureté dans la diction; mais qui, cherchant moins la philosophie, ont été plus près de la nature.

Observez aussi la marche des maîtres, et combien elle diffère de celle des écoliers. Voyez si dans *Cinna* dont le plan, il est vrai, est défectueux par d'autres endroits, Émilie s'avise de dire : *Eh ! qu'importe?* quand il s'agit d'exposer ou de perdre Cinna; combien son âme est partagée entre son républicanisme et son amour, entre sa haine pour Auguste et sa passion pour Cinna :

.... Qu'il dégage sa foi,
Et qu'il choisisse après, de la mort ou de moi.

Cette fin d'acte vaut une scène entière. Voyez si le vieil Horace, tout Romain qu'il est, n'a pas des larmes dans ses yeux paternels :

Moi-même en ce moment j'ai les larmes aux yeux :
Faites votre devoir, et laissez faire aux dieux.

Quant aux vraisemblances, combien la dissimulation de Mithridate est différente de celle de Denys

dans une situation presque la même! L'une est si artificieusement ménagée et soutenue, qu'il est presque impossible que Monime ne finisse par y céder; et pourtant quelle longue défense ne fait-elle pas! Elle ne se rend qu'à l'horreur d'être unie à Pharnace. L'autre est si maladroitement hypocrite, qu'il faut presque avoir perdu le sens pour ne pas l'apercevoir; et Arétie, qui n'est rien moins qu'une enfant, n'a pas même de soupçons, et croit tout de suite ce qu'il y a de moins croyable. Concluez qu'il faut un grand sens pour que tous les ressorts d'une machine dramatique soient justes, et croyez qu'il n'y a guère que ceux qui ont construit de ces machines-là qui en connaissent la difficulté; les autres peuvent à peine s'en douter : on le voit bien quand ils en parlent.

Arétie communique sur-le-champ au jeune prince les résolutions du tyran, et son amant, sans être plus défiant qu'elle, refuse absolument de prendre la place de son père. Alors elle lui révèle toute la conspiration de Dion, et lui dit que, s'il refuse de régner, son père va périr. On voit trop qu'il a fallu de part et d'autre un excès de crédulité également improbable pour amener une de ces situations pénibles où la vertu est obligée de choisir entre des devoirs différents et périlleux; mais ces situations n'ont bientôt plus d'effet dès qu'on a reconnu que les motifs en sont forcés. La confidence d'Arétie est inexcusable : peut-elle croire qu'un fils vertueux abandonnera son père au glaive des assassins? Elle ne fait donc que mettre aux mains

son père et son amant, et découvre à celui-ci le secret qu'il importait le plus de lui cacher. Et pourquoi? pour le forcer à accepter le trône. Mais quand il y consentirait, Dion a-t-il dit à sa fille que les conjurés, qui sont tous les conseillers intimes du vieux Denys, et par conséquent le connaissent bien, perdront l'occasion qu'ils croient sûre, de se défaire d'un tyran si redoutable, et aimeront mieux s'exposer à ses ressentiments en se fiant à ses prétendus remords? Cela est absurde, et dans la pièce même on ne dit rien qui autorise une confiance si folle : la conduite d'Arétie est donc contraire à toute raison. Cependant le jeune Denys, sans même s'assurer si Dion et les conjurés épargneront le père à condition que son fils régnera, accepte, sur la parole d'Arétie, le trône que son père vient de lui offrir, et aussitôt il est arrêté. Dans l'acte suivant il demande à parler à Denys, et lui révèle la conspiration, mais sans en nommer les auteurs. Le tyran n'a pas de peine à les deviner, ne fût-ce qu'au seul intérêt assez pressant pour déterminer le prince à un silence obstiné sur un fait de cet importance : ce ne peut être que dans la crainte de trahir Dion, son ami, et Arétie, sa maîtresse. Le tyran est bien résolu à les perdre tous; mais il veut profiter de leurs frayeurs réciproques pour forcer Arétie à se donner à lui : il met à ce prix la vie du jeune prince et de Dion. L'on sait combien de fois ces ressorts ont été employés; et pourtant, comme les effets peuvent en être variés par le talent, on passerait sur ce que ces ressorts ont de trop commun, si le jeu

en était heureux et nouveau ; mais le dénouement qu'ils amènent n'est guère moins usé, et a de plus le grand défaut de faire périr l'innocence. Arétie consent à suivre Denys à l'autel, et empoisonne la coupe nuptiale où elle boit la première. Le tyran, qui se sent atteint du même poison, la voit expirer; mais, résistant plus long-temps à l'effet du breuvage mortel, il arrive mourant sur la scène, et, respirant la vengeance, il ordonne à un de ses gardes de tuer son fils qu'il a fait amener devant lui. Il faut supposer qu'un tyran qui est à l'agonie, n'est pas très-promptement obéi; car Dion arrête le coup, et demande la mort pour lui-même, en avouant que sa fille a tout fait.

S'il est vrai, c'est pour lui

(dit le tyran en montrant le jeune prince);

Que la mort aux enfers les unisse aujourd'hui.
(*Au garde.*)
Frappe.

En disant ces mots, il chancelle, et tombe dans les bras de ses gardes. Dion s'écrie de nouveau :

Arrête!... il expire.

Le prince se jette aux genoux de Denys.

Ah mon père!

Denys lève le poignard sur lui

Ah perfide!...
Je meurs!

et bien à temps comme on voit. On avait reproché à Corneille, et avec trop de sévérité, selon moi, d'avoir prévenu un mot décisif par l'effet du poison : *C'est*.... et ce n'était que dans un récit, où il est juste de permettre tout ce qui est possible. Mais en action, ce qui n'est que possible à toute force ne suffit pas pour la vraisemblance ni pour l'effet. Sans doute il se peut absolument qu'un tyran furieux qui se meurt du poison, et qui *lève le poignard* sur un homme à ses pieds, soit assez subitement saisi par le froid de la mort pour ne pas pouvoir frapper ; mais cela est par soi-même très-difficile dans un moment où la rage seule peut bien donner la force d'une minute ; et ce qui est plus important, cela est d'une précision commandée, qui montre beaucoup trop le besoin qu'en a l'auteur ; et c'est ce que l'art défend de montrer dans un moment si capital. Il est trop clair qu'il ne faut qu'une minute de plus pour que le jeune Denys soit poignardé par son père ; ce qui ferait tomber la pièce. Ainsi, entre la chute et le succès, il n'y a de différence qu'une minute à la disposition de l'auteur. L'art réprouve avec raison de pareils moyens, dont on est tenté de rire par réflexion après la première surprise. Voltaire a couvert jusqu'à un certain point une faute toute semblable dans le cinquième acte de *Mahomet;* diverses circonstances de la scène ont pallié cette faute sur le théâtre, sans que la critique ait jamais pu faire grâce à ce dénouement, vicieux de plus d'une manière, et qui est la partie faible de ce bel ouvrage. C'est tout le contraire de *Rodogune*, où

la beauté du cinquième acte a racheté toutes les inconséquences des actes précédents; et ne nous lassons pas de répéter que la beauté de cette catastrophe est parfaite, et que l'effet n'en est si grand que parce que toutes les circonstances en sont aussi bien ménagées pour la vraisemblance que satisfaisantes pour le spectateur; c'est vraiment un modèle de l'art, et l'une des plus admirables conceptions du grand Corneille.

Il y a dans cette première tragédie de Marmontel bien d'autres défauts de toute espèce, qu'il serait superflu de détailler : le plus grand de tous, c'est l'absence du bon. Le style, qu'il retoucha beaucoup pour la dernière édition, n'est pas généralement incorrect, mais nulle part au-dessus du médiocre, et quelquefois au-dessous. La versification est pénible et froide [1], et le dialogue est chargé de lieux com-

1 Dans la nouveauté de ses pièces, ses vers, qui prêtaient aisément à la critique, alimentèrent les feuilles de Fréron, qui commençaient à paraître. Mais comme la passion est toujours aveugle, même quand elle a de quoi se satisfaire, Fréron, ennemi furieux de Marmontel, mêla le faux et le vrai dans ses censures. Je n'en citerai qu'un exemple, qui m'est présent parce que je le retrouve dans une autre critique non moins acharné contre l'auteur. M. Palissot, dans sa *Dunciade*, s'efforce de ridiculiser un vers de *Denys* :

.... Sa main désespérée
M'a fait boire la mort dans la coupe sacrée.

Ce vers est peut-être le meilleur de la pièce, car il est à la fois poétique et naturel; poétique par la figure, qui alors était hardie, et qui a été répétée depuis; naturel par la situation, qui semble fournir elle-même l'expression à celui qui sent dans

muns. La mauvaise philosophie, qui commençait à être de mode, et qui séduisit d'abord Marmontel, comme tant d'autres qui n'en sont pas revenus comme lui, le portait à donner à la vertu le langage qui lui est le plus opposé, celui de l'orgueil. Il fait dire à Dion, quand il est satisfait du dévouement de sa fille :

> Je *révère* mon sang dans une ame si belle,
> Et, plein d'un doux transport, *je me contemple* en elle.

Je me borne à cette citation, parce qu'elle est caractéristique et instructive. Il n'y a pas d'homme de sens qui ne détournât les yeux avec mépris de cette admiration si froidement extatique d'un père qui *révère son sang*, et qui *se contemple* dans sa fille, au milieu d'une situation si douloureuse, quand il ne s'agit de rien moins que de donner sa fille à un vieux monstre. Toutes les sortes de contre-sens sont dans ces deux vers; et pour employer la méthode des contraires, toujours si efficace dans la critique, entendez don Diègue avec Rodrigue :

> Digne ressentiment à ma douleur bien doux!
> Je reconnais mon sang à ce noble courroux.
> Ma jeunesse revit dans cette ardeur si prompte.
> Viens, mon fils, viens, mon sang, etc.

ses veines *la mort* qu'en effet il vient de *boire* : c'est la chose même, et c'est ainsi que les figures sont bonnes. Je ne sais à quoi pensait M. Palissot; mais j'oserais assurer que pas un homme de goût ne blâmera ce vers, et que pas un de nos poëtes (il nous en reste trois ou quatre) ne sera de son avis.

Voilà comme on parle quand on est père, et comme on fait des vers quand on est poëte. Mais si don Diègue *révérait et se contemplait,* il n'y aurait pas assez de sifflets pour lui.

Aristomène est une pièce d'invention, mais de l'invention la plus bizarre qui puisse entrer dans une jeune tête. Aristomène est le général des Messéniens, un héros qui depuis long-temps défend sa patrie, et l'a délivrée du joug de Lacédémone. Il a des ennemis dans le sénat, où sa gloire et son pouvoir lui ont fait des jaloux, et deux des plus perfides et des plus envenimés sont Théonis et Dracon, qui cherchent à le rendre suspect au peuple et au sénat. On ne voit nullement, il est vrai, par quels moyens ils pourraient perdre un homme tel qu'Aristomène, également cher au peuple et à l'armée, et qui, dans le sénat même, a des amis ardents jusqu'à l'enthousiasme. C'est cependant la seule crainte des complots qu'on peut tramer contre lui, c'est cette seule et unique pensée d'un péril purement possible, mais qui n'est ni instant, ni même déterminé; c'est là ce qui inspire à son épouse Léonide le dessein assurément le plus extraordinaire, ou plutôt le plus extravagant qui soit jamais tombé dans l'esprit d'une femme attachée à son mari. Au moment où il rentre en vainqueur dans Messène, elle se sauve à Sparte avec son fils Leuxis, âgé de douze ans. Il faut l'entendre elle-même parlant au roi de Sparte, selon le rapport qu'on en fait au sénat de Messène :

« Vous voyez devant vous le fils d'Aristomène ;
Vous voyez son épouse, et, pour le désarmer,
Voici (dit-elle enfin) comme on peut l'alarmer.
De Messène en ses mains la défense est remise :
Menacez-nous, qu'il tremble, et Messène est soumise. »

Voilà sans doute la plus odieuse et la plus lâche de toutes les trahisons, suivant toutes les idées humaines ; point du tout : c'est dans la pièce un prodige de tendresse conjugale. Léonide n'a rien fait que pour sauver Aristomène des complots de ses ennemis, en le forçant à faire la paix plutôt que de laisser périr sa femme et son fils. On est effrayé de l'amas d'absurdités qui se présentent ici, surtout quand on songe que ce n'est pas une méprise passagère, mais qu'une folie si complète est restée quarante ans dans la tête d'un homme à qui d'ailleurs on ne peut refuser beaucoup d'esprit et de connaissances. C'est au bout de quarante ans qu'il a revu cette pièce avec toute l'attention dont il était capable, et qu'il l'a léguée à la postérité parmi les œuvres choisies qu'il a crues dignes de ses regards. En vérité, cet aveuglement confond. Quoi! un homme de ce mérite a pu déraisonner à ce point! Quoi! il n'a pas au moins trouvé un ami capable de lui dire la vérité, puisqu'il ne l'était pas de la voir par lui même! Cet ouvrage est un véritable délire de scène en scène. Comment Léonide a-t-elle pu imaginer qu'elle engagerait un homme tel qu'Aristomène, qu'elle doit connaître mieux que personne, à renoncer à toute sa gloire, à détruire son propre ouvrage, en remettant sous le joug de Sparte une

patrie qu'il a su en affranchir? Comment surtout a-t-elle pu se flatter que, pour l'amener à une démarche si opposée à son caractère et à ses intérêts, le meilleur moyen était de commencer par perdre tous ses droits sur lui en commettant une action infame, en lui enlevant son fils, en le remettant, lui et sa mère, entre les mains des tyrans oppresseurs de Messène, par une perfidie dont la honte rejaillit sur son père? Elle craint la haine et l'envie; mais personne ne les sert mieux qu'elle-même. Quelles armes plus redoutables pourrait-on leur fournir? quel plus beau champ aux accusations? N'est-il pas très-permis de présumer que, sans l'aveu d'Aristomène lui-même, elle n'aurait pas osé se porter à un coup si hardi, qu'il est d'intelligence avec elle et avec Sparte, et que, pour livrer Messène à ses tyrans par une paix honteuse, il n'a voulu qu'avoir l'air d'y être forcé? Eh bien! ses détracteurs que l'on nous peint si artificieux, ne s'avisent pas même d'une imputation si vraisemblable pour le noircir dans l'esprit du peuple et des soldats. Sa fidélité n'est pas soupçonnée un moment dans tout le cours de la pièce, et n'est jamais attaquée dans ce sénat qu'on nous représente si animé contre lui; et c'est encore là un nouveau texte de contradictions inexplicables. Si quelque chose pouvait excuser la conduite de Léonide, inexcusable dans tous les cas, ce serait du moins un danger évident, inévitable par toute autre voie; et dans tout le cours de la pièce, non-seulement Aristomène n'est jamais en danger, mais rien n'indique même qu'il ait pu

jamais y être. L'armée lui est absolument dévouée, et toute la contexture du drame prouve qu'il dispose à son gré de toutes les forces de l'État. Elle n'est pas d'ailleurs mieux conçue que le sujet, et il est assez naturel que rien de sensé ne puisse sortir d'une fable si monstrueuse. Sparte renvoie au sénat de Messène la mère et le fils, comme on pouvait s'y attendre de la part d'un peuple trop fier pour se servir d'armes aussi méprisables que celle de la trahison d'une femme insensée. En vain Léonide, à qui la calomnie apparemment ne coûte pas plus que la perfidie, se hâte-t-elle d'écrire à son mari :

« Si vous ne vous rendez, à nos jours on attente ; »

on savait trop que Sparte n'achetait pas la paix avec le sang d'une femme et d'un enfant ; et au moment où Aristomène reçoit cette lettre, Léonide et son fils sont aux portes de Messène, reconduits par Eurybate, envoyé de Lacédémone. Mais c'est ici que commence à se montrer cette grandeur si fausse et si froide, qui est l'héroïsme de toute la pièce, que l'auteur a pris partout pour celui de la tragédie. On croit d'abord dans Messène que Léonide et son fils ont été enlevés par un parti ennemi lorsqu'ils allaient au-devant d'Aristomène, et lui-même est dans cette persuasion, ainsi que le sénat, lorsqu'on lui rend la lettre de Léonide, lettre qui est tombée, on ne dit pas comment, dans les mains de Théonis, chef du sénat, et le plus mortel ennemi d'Aristomène. Quoi qu'il en soit, il lit, et voici ses premiers mots :

Rendons grâces aux dieux, qui n'accablent que moi.
Messène, tout mon sang doit donc couler pour toi !
Qu'il coule, et de nos maux que la source tarisse.
J'aurais été jaloux d'un si beau sacrifice.

Si du moins c'était un Spartiate qui parlât ainsi, cela serait fort républicain et nullement tragique; car assurément les vertus de Sparte n'ont jamais été théâtrales, parce qu'elles n'étaient pas naturelles. Mais c'est un Messénien qui tient ce langage, et dans toute la pièce on reproche à Sparte *ses mœurs féroces ;* Aristomène et son jeune ami Arcire n'en parlent qu'avec horreur, et même avec mépris. Aristomène dit à Eurybate :

Seigneur, vous le voyez, mes amis sont des hommes.
De vos grandes vertus *éloignés que nous sommes* [1],
L'amitié, la nature, ont encor sur nos cœurs
Des droits que l'une et l'autre ont perdus dans vos mœurs.

Ces deux derniers vers prouvent que, dans celui qui les précède, *vos grandes vertus*, est nécessairement ironique, sans quoi la phrase serait inconséquente, et il serait impossible d'accorder la fin avec le commencement, à moins d'en inférer qu'avec *les grandes vertus, la nature et l'amitié n'ont plus de droits ;* ce qui est très-faux en soi-même, et ce qu'Aristomène ne peut ni ne doit dire ou penser. Il est donc certain qu'il n'a pas ici, contre *la nature,* qu'il blesse si étrangement, l'excuse des mœurs

[1] Cette construction est inusitée avec le principe : elle n'est reçue qu'avec l'adjectif : *Malheureux que je suis, aveugle que j'étais.* Mais on ne dit pas, *étonné que je suis, éloigné que je suis ;* il faut dire, *étonné comme je le suis,* etc.

publiques, non plus que celle du caractère personnel. Cette excuse même, comme je l'ai dit, n'ôterait que le défaut de convenance, et non pas le défaut d'intérêt. Mais Aristomène ne l'a pas, cette excuse ; et dès lors qui peut supporter qu'à la première idée qui s'offre à lui, de sa femme livrée au glaive avec son fils, son premier mouvement ne soit ni d'horreur, ni même de surprise, et soit un transport de joie soutenu et développé? C'est un contre-sens qui révolte. *Qu'il coule!* le sang de sa femme et de son fils, d'une femme qu'il adore, et d'un fils son espérance! C'est là le premier mot d'un époux, d'un père! Si la vraie tragédie était ce qu'en font les têtes exaltées, ce serait un spectacle à fuir. Heureusement la froideur est ici le préservatif contre le mauvais exemple ; et jamais le faux dans les choses, qui séduit un moment la foule par le faste des paroles, ne peut prendre racine au théâtre :

J'aurais été jaloux d'un si beau sacrifice!

Ah! si tu en es *jaloux*, comment veux-tu que je m'en afflige pour toi? Puisque tu es si content, moi je suis tout consolé. Peut-être l'auteur a-t-il cru imiter le Brutus de Voltaire :

Rome est libre.... il suffit.... rendons grâces aux dieux.

Mais quelle différence! un acte entier nous a montré Brutus dans les combats les plus douloureux, et nous avons souffert avec lui ; nous admettons avec lui la seule consolation qui lui reste, quelque pénible qu'elle soit. Mais quand Aristomène *rend*

grâces aux dieux, de prime-abord, de ce qu'on va égorger sa femme et son fils, en vérité, il n'y a pas de quoi ; et quand il dit que *les dieux n'accablent que lui*, il ne sait encore ce qu'il dit, car apparemment sa femme et son fils sont quelque chose. On ne saurait trop battre en ruine ce détestable système d'exagération dramatique, surtout depuis que le faux en tout a été mis en système ; et puisque Marmontel en a été dupe, combien d'autres peuvent l'être !

Léonide est tout aussi outrée dans son amour conjugal qu'Aristomène dans son patriotisme ; c'est partout le même excès. Elle paraît devant son mari, très-convaincue qu'elle a fait la plus belle action du monde, et prête encore, comme elle s'en vante, à recommencer. Ses motifs, les voici :

Oui, tels sont les complots qu'on trame autour de toi :
Les bruits en ont enfin pénétré jusqu'à moi.
« On l'attend, m'a-t-on dit, et sa perte est certaine.
» Coupable aux yeux de Sparte, et suspect à Messène,
» L'une va le livrer comme un ambitieux,
» L'autre va le punir comme un séditieux. »
. . . .
L'armée est ton ouvrage, et *tu disposes d'elle ;*
Quelques amis encore embrassent ta querelle ;
Mais inutile appui contre un assassinat, etc.

Les extrêmes se touchent ; tout à l'heure Aristomène affectait une grandeur hors de mesure : actuellement il va tomber dans une imbécillité sans exemple. Assurément tout ce qu'il peut faire de plus pour sa femme, c'est de la regarder en pitié

comme une folle, et de lui pardonner à ce seul titre. Il ne peut pas, à moins d'être fou lui-même, ne pas sentir tout l'absurde des discours de Léonide, égal à celui de sa conduite. C'est sur des *bruits* qu'elle s'est résolue à faire ce qui dans tous les cas était ce qu'il y avait de pis à faire. Elle n'est pas rassurée sur le sort de son mari qui *dispose de l'armée*, parce que l'armée est un *inutile appui contre l'assassinat*. Eh! mais toutes les armées du monde ne sauraient garantir d'un pareil accident; qui en doute? il n'y a point de roi ni de chef qui ne puisse s'appliquer ce vers connu :

> Qui méprise sa vie est maître de la tienne.

Mais c'est précisément parce qu'un danger purement éventuel est par lui-même incalculable qu'il ne doit jamais entrer dans les déterminations de la raison humaine, à moins que par des circonstances particulières il ne devienne un fait positif, ou du moins vraisemblable; et ce qui met ici le comble à la surprise, c'est que dans toute la pièce on ne voit pas la moindre apparence d'un projet d'*assassinat*, qu'il n'entre pas même dans la pensée des deux ennemis d'Aristomène, qui nous la révèlent tout entière, et ne songent uniquement qu'à mettre le héros dans des positions critiques qui puissent compromettre son honneur et le perdre dans l'opinion de ses concitoyens. En un mot, c'est une jalousie de pouvoir qui fait de ces deux hommes de vils intrigants, et nullement des assassins. Tout cela n'empêche pas qu'Aristomène, qui se souciait si peu de

la vie de sa femme, ne trouve ses excuses assez plausibles : à peine lui adresse-t-il quelques mots de reproche : c'est elle qui parle presque toujours toute seule, et qui a tous les honneurs de la scène; et il finit par lui dire :

Cruelle, tu veux donc que je sois ton complice !
Je le suis, puisque enfin *je me laisse calmer.*

Cela ne doit pas lui coûter beaucoup, car il n'a pas eu un instant de colère.

LÉONIDE.
Tu m'aimes donc toujours?

ARISTOMÈNE.
Comment ne pas t'aimer?
Mais le sénat?

LÉONIDE.
Mon cœur le brave et le déteste.
Mon époux est pour moi : que m'importe le reste?

ARISTOMÈNE.
.... Il peut tout : *ne va pas l'indigner.*

LÉONIDE.
Je le méprise trop pour vouloir l'épargner.

Ne va pas l'indigner est une étrange phrase, et la diction est ici comme tout le reste. Cet homme, qui était le plus exagéré des républicains, est à présent le plus sot des maris. Je le répète, pour ce qui concerne les objets de goût et d'imagination, et la théorie des arts, il y a toujours eu quelque chose de travers dans la tête de Marmontel, et quelque chose d'obtus dans ses organes. Les Grecs auraient dit : *Il y a là du béotien;* et pourtant il y a de l'at-

tique dans ses contes. On aperçoit dans l'esprit de l'homme autant de mélange que dans son cœur.

L'extravagance va croissant jusqu'à la fin. Le sénat condamne à mort Léonide et Leuxis; Léonide, soit; mais un enfant de douze ans! un enfant qui a suivi et dû suivre sa mère! Je n'en connais guère d'exemple que dans les persécutions païennes contre le christianisme des premiers siècles, et dans les persécutions[1] *philosophiques* contre le christianisme du nôtre, et ce rapport unique est dans l'ordre, autant que l'incontestable avantage des dernières persécutions sur les anciennes, en atrocité et en démence.

Le sénat se ravise un moment après, et sur la proposition de Théonis, il ne veut donner aux lois qu'une victime, et en laisse le choix au seul Aristomène, situation que l'auteur a crue fort théâtrale, et qui le serait en effet, s'il y avait lieu à choisir, comme dans *Héraclius*, dans *Iphigénie en Tauride*, etc. Mais comme ici Aristomène ne peut choisir entre deux crimes qu'il déteste et doit détester également, il n'y a point de suspension réelle

[1] Il y a eu pourtant, et il y a même encore une dernière *persécution* plus épouvantable que toutes les autres; c'est *la persécution suscitée par Jean-François La Harpe, contre la philosophie du dix-huitième siècle.* Ce titre, qui est à la tête d'une brochure malheureusement trop peu connue, ne saurait s'évaluer en langue humaine. Aussi est-il de la *langue inverse,* qui sera jusqu'au dernier moment celle de la révolution. Il aura sa place parmi les *phénomènes révolutionnaires,* et une place bien méritée.

dans l'ame du spectateur, et ce ressort postiche ne produit que de longues et inutiles déclamations de Léonide, et de très-oiseuses plaintes de son époux. L'armée se révolte en sa faveur, et veut sauver les deux condamnés; elle s'approche des murs de Messène : mais Aristomène, toujours héros comme on ne l'est pas, mène avec lui son fils sur les remparts, lève le fer sur lui à la vue de l'armée, et déclare qu'il va l'immoler, si elle ne se retire pas. Elle se retire en effet, mais le sénat, qui s'est vu au moment d'être exterminé, et qui l'était infailliblement, si Aristomène ne fût venu à son secours; ce sénat, qui apparemment est tombé en délire, et a juré de se faire massacrer par les soldats, députe son président vers le général, d'abord pour lui faire des compliments de sa vertu, ensuite pour lui en offrir la récompense, en lui proposant de faire supplicier les chefs de la révolte, ou de voir encore une fois sa femme et son fils à l'échafaud. On lui demande ce qu'il veut *qu'on réponde au sénat; rien*, dit-il; et c'est ce qu'il dit de plus raisonnable dans tout son rôle, car assurément il n'y a pas d'autre réponse à une pareille proposition, si ce n'est celle dont se charge tout de suite le jeune ami d'Aristomène, Arcire, qui, pendant que le héros se lamente encore avec sa Léonide, ne perd pas son temps au sénat, où il commence par poignarder Théonis et Dracon, et propose d'en faire autant à quiconque voudra les défendre. Personne n'en a la moindre envie, et moyennant deux coups de poignard, *tout rentre dans l'ordre accoutumé*, et Aristomène, qui

triomphe avec sa femme et son fils, leur dit fort à propos :

. . . . Vous voyez le prix de la vertu ;

quoiqu'à dire vrai, si ce jeune Arcire n'eût pas été si expéditif, et le sénat si disposé à se laisser faire, on ne sait trop ce que serait devenue *la vertu*.

Ce chef-d'œuvre de folie n'était pourtant pas d'un fou, et le parterre qui l'applaudit n'était pas composé de sots. Qu'en faut-il conclure ? Que rien n'est plus facile ni plus commun que d'aveugler et d'exalter un moment une multitude quelconque par le prestige d'une fausse grandeur. C'est le piége où tombent le plus aisément les hommes rassemblés, et la raison s'en trouve dans le moral de l'homme. L'orgueil est chez lui le sentiment qui prédomine d'abord et qui parle le premier, et l'orgueil est un très-mauvais juge de la grandeur : c'est la raison éclairée et tranquille qui est le vrai juge, et c'est elle qui aurait sifflé l'ouvrage, s'il avait reparu, parce qu'alors elle était avertie par la lecture. La pièce est depuis ce temps dans le plus profond oubli, et n'en est pas sortie en se retrouvant dans les OEuvres de l'auteur. Le dialogue et le style ne valent guère mieux que la fable : le faux est à tout moment dans les idées comme dans les expressions. Dracon dit, en parlant d'Aristomène :

Combien *tant de grandeur* m'importune et me blesse !

Et Théonis :

Et je le punirais d'arracher *mon respect.*

Faux des deux côtés. Les paroles de l'envie sont bien souvent des aveux, mais non pas des aveux exprès : ce qu'elle dit signifie ce qu'elle ne dit pas, et c'est ainsi qu'elle s'accuse, et pas autrement. L'envie ne reconnaît point de *grandeur :* si elle l'avouait, elle ne serait plus l'envie ; elle ne serait tout au plus que la haine : celle-ci se découvre souvent, et l'envie se cache toujours : l'une est violente, et l'autre est lâche. La haine se justifie volontiers à ses propres yeux ; elle s'égare et s'emporte de bonne foi et tout haut, comme toutes les passions énergiques : l'envie ment toujours, et ment à elle-même comme aux autres : c'est le caractère des passions basses et réfléchies. L'envie n'a point de *respect* pour la vertu : cela est impossible ; ce *respect* est un sentiment honnête, et l'envie n'en a aucun de cette sorte. Le vice [1] peut quelquefois, et même assez volontiers, *respecter* la vertu, pourvu qu'on le dispense de l'imiter : le vice est faiblesse : l'envie, qui n'est que l'orgueil blessé, est le mal même en principe, en essence et en force. Il contient tous les crimes en germe, et c'est pour cela que la *philosophie* de ce siècle, qui n'est rien, absolument rien qu'orgueil et envie, a été, quand elle a régné, le fléau, sans nulle comparaison, le plus horrible qui ait jamais frappé l'espèce humaine. Toutes les vérités s'enchaînent dans la vraie philosophie, celle

1 Le mot *vice* se prend en général pour les passions sensuelles, dans le langage ordinaire.

qui a fait l'incomparable grandeur du dernier siècle. On sait aujourd'hui que l'incomparable abjection du nôtre est l'ouvrage, le digne ouvrage des hypocrites ennemis de cette véritable philosophie, qui ont osé prendre son nom depuis cinquante ans, comme des brigands s'introduisent sous la livrée d'une grande maison pour la piller et en égorger les maîtres. Ces vérités sont bonnes à rappeler partout, précisément parce qu'on s'efforce encore de les étouffer partout.

Dans la scène où Léonide comparaît devant le sénat, elle accuse formellement Théonis, Dracon, Lysippe, Hercide, d'avoir formé le dessein de livrer Aristomène à l'ennemi; elle leur impute *ce complot parricide*, en s'adressant à eux directement et les défiant de répondre; et ils ne répondent pas un mot ni en sa présence ni après sa sortie. Ce silence est contraire à toute raison : comment des hommes qui certainement n'ont point formé *ce complot*, puisqu'ils n'en ont pas même parlé dans leurs confidences réciproques, peuvent-ils ne pas repousser une accusation si grave, intentée publiquement par l'épouse d'un homme tel qu'Aristomène? Comment les amis de celui-ci, nommément interpellés par Léonide, ne forcent-ils pas les accusés à se justifier? Quelle plus belle occasion de servir le général et de confondre ses envieux? Je me borne à cette seule observation sur le fond du dialogue ; elle suffit pour tenir lieu de toutes celles que je pourrais faire. Il serait trop aisé de faire un drame, s'il était permis de faire taire ou parler les

personnages uniquement selon qu'il convient à l'auteur; et c'est ainsi pourtant que sont composés presque tous les drames qu'on nous donne depuis long-temps.

La pièce d'ailleurs fourmille de mauvais vers, de vers insensés, de vers pris partout, et pris tout entiers. L'auteur avait encore beaucoup de peine à rendre sa pensée en vers, comme dans ceux-ci :

Enfin, pour ne laisser nulle trace après soi,
L'ombre seule du crime a besoin de la loi.

Il veut dire que, pour être pleinement lavé même de l'apparence du crime, il faut être légalement absous : ce qui était très-aisé à dire en vers, mais ce que ne dit sûrement pas l'*ombre seule du crime* qui *a besoin de la loi.* Le mot propre lui échappe sans cesse, même quand il est tout près de lui :

Dans l'ame des héros, *quelle fatalité*
Mêle à tant de grandeur *tant de simplicité?*

Ou *simplicité* veut dire ici bêtise, ou les deux vers n'ont point de sens, car jamais il n'y a eu de *fatalité* à mêler à *la grandeur la simplicité* qui lui est si naturelle. D'un autre côté, le mot de *simplicité*, dans l'acception vulgaire d'ignorance et de niaiserie, n'est nullement du style tragique; et pourtant l'auteur veut dire en effet qu'Aristomène, qui vient de débiter beaucoup de fadeurs morales en faveur des méchants qui veulent le perdre, est tout au moins fort crédule : que de fautes il évitait, s'il eût mis le mot de *crédulité* au lieu de celui de *simplicité!*

Crédulité rendait sa pensée, sans être une injure ni une platitude, ni une contradiction, toutefois en disant *dans l'âme d'un héros,* et non pas *des héros*, car les héros ne sont pas plus crédules que d'autres. Mais Marmontel était encore si neuf en poésie ! Il y a un progrès dans les pièces suivantes, où du moins il exprime habituellement sa pensée, et quelquefois bien, mais surtout quand il n'y a que de la pensée : s'il faut du sentiment, c'est autre chose : il n'y est guère parvenu que dans *les Héraclides*, par lesquels je finirai. Ici je ne trouve que trois vers où les idées aient cette expression qui en fait des sentiments, qualité si précieuse et si rare, qui n'appartient qu'au grand talent, quand elle est habituelle, et qu'on pourrait appeler l'onction du style.

Pour l'innocence même il faut demander grâce.
Sa défense a besoin d'une touchante voix,
Et ses pleurs bien souvent sont plus forts que ses droits.

Voilà ce que j'appelle écrire : non-seulement cela est bien pensé, mais cela est bien senti, parce que la pensée et l'expression sont sorties du cœur. Si un jeune auteur remarquait dans une pièce trois vers faits dans ce goût, j'en aurais bonne opinion. Mais d'après ce que j'ai vu, la presque totalité de la jeunesse qui écrit et qui juge, se récrierait sur des vers d'un tout autre goût, et tels qu'on en trouve beaucoup dans *Aristomène ;* par exemple sur celui-ci :

Viens, cher époux, mon cœur est ton premier autel.

Il fut pourtant censuré, et très-justement, dans la

nouveauté ; et Marmontel s'est obstiné fort mal à propos à le conserver : *le Béotien* était encore là ; il ne s'est pas aperçu combien *l'autel* ici contredit *le cœur*. Le voilà encore qui dit tout le contraire de ce qu'il veut dire dans ces deux vers :

Citoyens, eh ! quel sang est d'un assez grand prix
Pour acheter l'honneur de sauver son pays ?

Si cela signifie quelque chose, c'est qu'il n'y a point de sang assez noble, assez précieux pour mériter l'honneur d'être sacrifié à la patrie ; et cela est absurde, car cet honneur appartient à quiconque a le courage d'y prétendre. Il voulait dire : « Quel sang est assez précieux pour valoir l'honneur de sauver son pays ? » et cela est très-différent.

Il réussit mieux dans quelques détails de mœurs ou quelques morceaux sentencieux, comme dans ces deux-ci, l'un sur le gouvernement de Sparte, l'autre sur l'envie :

Et connais-tu, dis-moi, de plus cruels tyrans
Que des républicains devenus conquérants ?
Est-il dans l'univers de plus rudes entraves
Que les chaînes dont Sparte a chargé ses esclaves ?
Si leur nombre s'accroît en dépit du malheur,
S'ils combattent pour elle avec quelque valeur,
Bientôt de leurs tyrans *la prudence* ombrageuse
En détruit à plaisir la race courageuse ;
Plaisir digne d'un peuple au carnage élevé,
Qu'on voulut aguerrir, et qu'on a dépravé ;
Chez qui tout s'endurcit, jusqu'au cœur d'une mère ;
Qui, pour être soldat, n'est plus époux ni père ;
Et, n'ayant pour vertu que sa férocité,
Semble avoir fait divorce avec l'humanité.

Tout ce morceau est bien conçu et bien écrit, hors le mot de *prudence*, qui ne se prend en mauvaise part qu'avec une épithète beaucoup plus caractéristique que celle d'*ombrageuse*. Une *prudence* qui égorge un peuple est tout au plus une politique cruelle et sanguinaire, et c'est ce qu'il fallait dire ici. D'ailleurs, ce tableau de l'esprit de Lacédémone est tracé avec énergie et précision, et des vers tels que ceux-ci :

Qu'on voulut aguerrir, et qu'on a dépravé ;
Chez qui tout s'endurcit, jusqu'au cœur d'une mère,
Qui, pour être soldat, n'est plus époux ni père, etc.

sont dans la bonne manière de Corneille. Ils prouvaient dans un jeune auteur un esprit capable de penser, et un poëte qui pouvait apprendre à écrire mieux qu'il ne faisait alors. L'autre morceau n'est pas du même mérite ; ce n'est qu'un lieu commun sur l'envie, et même un peu alongé ; mais il y a de la tournure dans quelques vers :

Ceux même dont le zèle affecte, en le flattant,
D'exalter le plus haut un mérite éclatant,
Sentent à l'admirer un poids qui les fatigue ;
Ils regrettent l'encens que leur main lui prodigue,
Et d'un si grand éclat leurs regards affligés,
Lorsqu'il est obscurci, sont toujours soulagés.
Découvrir ce secret, qu'on se cache à soi-même,
En saisir l'avantage, est ici l'art suprême,
Et jusqu'aux plus ardents à servir la vertu,
Se détachent bientôt du mérite abattu.
L'amitié se rebute, et le malheur la glace :
La haine est implacable, et jamais ne se lasse.

C'est parler long-temps en maximes, et finir faiblement; et pourtant ces vers sont ici du très-petit nombre de ceux qu'on peut citer.

Il y en a beaucoup davantage dans *Cléopâtre*, et l'on n'en sera pas surpris, si l'on songe que Marmontel *l'a refaite d'un bout à l'autre* dans un âge où il avait plus de maturité et d'expérience. Il s'en faut pourtant de beaucoup que ce soit une pièce bien écrite; mais dans l'inégalité continuelle de son style, ici l'auteur a moins de fautes et plus de beautés. Quant au fond de la pièce, tous les efforts d'un talent très-supérieur au sien n'auraient pu en faire un bon ouvrage : le sujet s'y refuse absolument, et l'obstination de Marmontel, non-seulement à *refaire* la pièce, mais à la faire rejouer, est une nouvelle preuve de ce que j'ai dit du vice essentiel de son esprit, qui n'a jamais eu le vrai sentiment de l'art. Il en emploie un tout contraire à se faire illusion dans sa préface sur la *nature du sujet*, et se borne à dire qu'*au peu d'empressement du public à venir s'occuper des malheurs où l'amour d'Antoine pour Cléopâtre l'avait précipité, il a senti qu'un sujet de cette nature, disposé sur un plan de la plus grande simplicité, n'était pas de saison*. Mais *la plus grande simplicité,* quand l'action est intéressante et tragique, a toujours *été de saison;* beaucoup d'exemples ont prouvé que c'était même le plus grand mérite. Ce qui *n'est de saison* en aucun temps, c'est de nous offrir sur la scène, pour objet d'intérêt, ce qui est nécessaire-

ment méprisable, un vieux guerrier, un vieux Romain, un vieux triumvir épris d'un amour imbécille pour une vieille coquette, diffamée par tous les historiens depuis dix-huit siècles; c'est de nous le montrer sacrifiant tous les intérêts les plus chers et tous les devoirs les plus sacrés à cette passion folle et puérile dont Rome s'indigne, et dont se moque le dernier de ses soldats. S'imaginer qu'un pareil sujet puisse être élevé à la dignité tragique, est d'un auteur qui a perdu le sens comme le héros qu'il a choisi. Que deux jeunes gens fussent les victimes d'une passion semblable à celle d'Antoine pour Cléopâtre, mais sans qu'on pût leur rien reprocher que les malheurs qu'elle cause, et qu'ils s'y attachassent tous deux jusqu'à la mort, cela pourrait être fort tragique, parce que la passion qui a une excuse valable n'inspire point de mépris; et cette excuse est dans un âge qui est celui de cette passion. Mais Antoine, un général de cinquante-six ans, un soldat vieilli dans le sang et la débauche, se répandre en beaux sentiments pour Cléopâtre, comme Titus pour Bérénice! Cet excès de ridicule est insupportable, et rien au monde n'est moins fait pour la tragédie que ce qui est si petit et si vil. Sans doute on les plaint tous les deux dans l'histoire lorsqu'elle trace leur fin, qui, hors le courage de mourir, si facile et si commun, surtout quand il n'y a pas autre chose à faire, fut d'ailleurs pitoyable dans tous les sens. Mais cette pitié, celle qu'on a pour un insensé tel qu'Antoine, malheureux par sa faute et par sa folie, n'est nullement celle qui est

l'objet de la tragédie; elle en est l'opposé : et Marmontel a pu s'y méprendre pendant quarante ans, et après tant de leçons et de modèles! C'est donc un terrible piége que l'amour de ses propres ouvrages! Ce n'est pas la peine de vieillir pour s'attacher aux erreurs de sa jeunesse, au lieu d'apprendre à les juger : et quelle erreur plus facile à reconnaître et à confesser, que celle d'un sujet mal choisi? Heureusement il en a reconnu d'une tout autre conséquence, et qu'il est bien autrement difficile et rare d'avouer ; et je ne relève ici celles de goût et de jugement que pour ceux qui peuvent en profiter.

Il a écarté, il est vrai, un grand fils de Cléopâtre, un petit César, qui faisait une étrange figure entre Cléopâtre et Antoine, et semblait n'être là que pour mieux rappeler que la reine d'Égypte avait eu de bonne heure du penchant pour les héros romains. Il n'y manquait que Cnéius Pompée, qui ne l'avait pas trouvée plus cruelle, et pour qui peut-être, s'il eût vécu, Antoine aurait fait aussi tout ce qu'il fit pour Césarion, comme par respect pour la mémoire de César. Je ne blâme pas la déférence d'Antoine pour son général et son ami ; mais cela ne rend pas plus tragique son amour pour Cléopâtre, non plus que son admiration pour *les vertus* de cette femme qui avait commencé par faire périr son frère par le poison, et sa sœur par le glaive : ce furent les essais de sa jeunesse, comme les proscriptions furent des exploits de la maturité d'Antoine. Il faut avouer que l'amour, et l'amour

passionné, est singulièrement placé là, du moins pour le théâtre; car il n'est que trop dans la nature de l'homme ce mélange des voluptés et des massacres, de force pour le crime et de faiblesse pour le vice. Cela est fâcheux pour ceux qui ont dit si bonnement que *l'homme était si bon;* mais il est heureux pour l'art dramatique que cette nature-là ait toujours été proscrite au théâtre (l'époque de notre révolution toujours exceptée, comme de raison).

En supprimant son Césarion, l'auteur lui a substitué un nouveau personnage qui n'est pas mieux placé dans la pièce, celui d'Octavie, épouse d'Antoine. Comment n'a-t-il pas vu qu'en amenant cette respectable infortunée entre Cléopâtre et Antoine, les deux auteurs de tous ses maux, l'intérêt que ses vertus inspirent, achevait de détruire jusqu'à l'espèce de compassion qu'on pouvait accorder aux malheurs d'Antoine et de sa maîtresse? Rien ne nuisit davantage à l'effet de la pièce : on eût dit que l'auteur avait pris plaisir à rendre plus odieux ce qu'il voulait rendre plus intéressant. Quel rôle joue cet Antoine devant une épouse jeune et belle, belle au point que Cléopâtre elle-même admire et redoute *sa beauté?*

Plaignez un insensé, plaignez un misérable
Qui porte dans son sein une plaie incurable;
Que l'amour a perdu, que l'amour fait périr,
Et qui meurt sans pouvoir ni vouloir en guérir.

Si cette pièce eût été faite du temps de Boileau, comme il en aurait tiré parti dans son excellent dia-

logue critique des *Héros de Roman!* Comme il l'aurait envoyé aux *petites maisons* de *l'enfer* avec *tous les doucereux* de Scudéri! Encore du moins ceux-ci, quoique *héros*, étaient des jeunes gens; mais que n'eût-il pas dit d'un vieux tyran tout couvert de sang, et qui devant sa femme, et une femme telle qu'Octavie, *ne peut ni ne veut guérir de sa plaie incurable?* Pluton a bien raison de ne voir que de pauvres fous dans le *Cyrus* et la *Clélie;* mais il n'eût vu dans Antoine qu'un très-vilain fou, et aurait chargé les furies de sa *guérison.*

Tous les genres de fautes se trouvent d'ailleurs dans cette pièce, dont le plan est conçu de manière que tout y doit être forcé et hors de vraisemblance. Octavie est généreuse envers Cléopâtre, au point que sa générosité passe toute mesure et toute bienséance; et c'est une des choses qui occasionèrent le plus de murmures dans les derniers actes. Octave, dans un long monologue, fait un pompeux éloge d'Antoine, tel qu'aurait pu le faire un historien qui n'eût voulu être que panégyriste. Antoine, vaincu sans ressource, et enfermé dans Alexandrie, propose tout uniment à Octave, vainqueur et tout-puissant, d'abdiquer en commun la puissance suprême, de renvoyer leurs légions, et de *paraître dans Rome en simples citoyens;* et Octave, qui pourrait répondre par un éclat de rire, a la bonté de lui faire observer que dans ce cas le sénat commencerait par les envoyer tous deux au supplice; ce qui est d'une grande probabilité, comme la proposition d'Antoine est d'une grande extravagance.

Ventidius, qui a passé au service d'Octave, en parle avec le plus grand mépris devant son ancien général qu'il a trahi, et ce mépris est aussi injuste que ce langage est déplacé dans sa bouche. Cléopâtre prédit qu'Octave *fera bénir son règne ;* et l'auteur a oublié que personne alors ne pouvait deviner Auguste dans Octave, et que, quand on fait des prophéties d'après l'histoire, il ne faut pas commencer par la démentir en confondant les époques, et que, de plus, il ne faut pas faire parler Cléopâtre, qui déteste Octave, comme pourrait à toute force parler Agrippa, qui l'aime et le connaît. Cette tragédie étant d'ailleurs suffisamment appréciée d'après ce que j'ai dit du sujet et du plan, je ne m'arrête qu'un moment sur ces énormes disconvenances, vraiment étonnantes dans un écrivain aussi instruit que Marmontel, et quelques détails cités suffiront pour confirmer ces observations, qui ne sont pas sans quelque utilité générale.

César par ses amis est mort assassiné ;
Antoine par les siens périt abandonné.
Quel siècle ! quel empire ! il est digne d'Octave.

C'est Antoine qui parle ainsi : que ce fût un Brutus, un Cassius, un Caton, ce langage serait très-bien placé ; mais le triumvir Antoine s'écrier de ce ton, *quel siècle !* cela est à faire rire. On croit entendre nos journalistes du Directoire invoquant aujourd'hui les *idées libérales*. L'auteur n'est guère plus raisonnable quand il met dans la bouche d'Octavie ces vers ci :

..... Qu'Antoine, ou se rende à mes larmes,
Ou de nouveau se livre au pouvoir de vos charmes,
C'est un soin trop indigne et de vous et de moi.

Passons sur le manque de bienséance qu'il peut y avoir à ce qu'Octavie se mette sur la même ligne avec Cléopâtre : ce rapprochement peut avoir une excuse dans le dessein qu'elle a de déterminer Cléopâtre à se séparer d'Antoine : ce dessein pourtant, quoique dénué de vraisemblance, pouvait être rempli avec plus de mesure, si l'auteur avait mieux connu les nuances nécessaires dans le dialogue tragique. Mais dans aucun cas Octavie ne doit dire que *c'est un soin trop indigne d'elle* de regagner le cœur de son époux. Il est clair que l'auteur n'a même pas dit ce qu'il voulait dire, et ce n'est pas, à beaucoup près, la seule fois.

Mon amour me perdit, et dans tout l'univers
Cet amour n'a trouvé qu'un juge inexorable :
C'est que dans l'univers rien n'y fut comparable.

Comparable en folie et en abjection, oui. C'est à une Ariane qu'il sied bien de dire :

Et personne jamais n'a tant aimé que moi.

Tous les cœurs qui *ont aimé* entendent le sien ; mais qu'Antoine répète ce vers d'un opéra :

Rien n'est comparable à ma flamme,

on ne peut que lever les épaules et s'en aller.

Antoine va jusqu'à reprocher à Octavie les démarches et les sacrifices qu'elle fait pour le sauver ;

il se plaint qu'*on la fait servir elle-même à le rendre odieux.* Oui, et c'est la faute de l'auteur, mais non pas celle d'Octavie, qui ne fait que le devoir d'une femme vertueuse et tendre. Ce reproche est inexcusable dans la bouche d'Antoine; aussi sa femme ne trouve-t-elle rien à répondre que ces mots : *malheureuse Octavie!* et le spectateur dit : Oh! oui, bien *malheureuse,* d'avoir un Antoine pour époux. Mais combien Marmontel était loin de toute idée des convenances de caractère et de situation dans la tragédie! C'est encore à Octavie, à la sœur du triumvir, qu'il prête ces deux vers :

Cléopâtre à nos vœux cesse de s'opposer.
Elle a daigné me voir sans dépit et sans haine.

Elle a daigné me voir! où sommes-nous? Corneille, que Marmontel aimait de préférence à tout (ce qui n'est pas un tort), aurait dû lui apprendre comment parlaient les Romains. C'est de la veuve de Pompée vaincu que César dit :

Et qu'on l'honore ici, mais en dame romaine,
C'est-à-dire, un peu plus qu'on n'honore la reine....

Et quoique César soit amoureux de cette même reine, il ne dit rien de trop : l'histoire en fait foi.

L'ignorance ou l'oubli de l'histoire romaine, même dans les faits, doit surprendre aussi de la part d'un homme de lettres aussi distingué que Marmontel, et je ne conçois pas comment Octave peut dire d'Antoine :

.... Son vainqueur se souvient aujourd'hui
Qu'il apprit à combattre en triomphant *sous lui.*

Jamais Octave n'avait servi *sous* Antoine. Il commença par le combattre, et combattit ensuite avec lui contre les meurtriers de César dans une parfaite égalité de rang, et chacun d'eux ayant son armée à lui : tous deux étaient triumvirs. Il n'est pas permis d'altérer si gratuitement des faits si connus.

Quoique le langage de Cléopâtre doive être conforme à son caractère et à sa conduite, je ne crois pas pourtant qu'à propos de César, qui mêlait les plaisirs de l'amour aux travaux de la guerre, elle doive débiter une maxime ici fort mal appliquée :

C'est ce mélange heureux de force *et de bonté*
Qui rapproche un mortel de la Divinité.

Il n'y a point de *bonté* à aimer une maîtresse, ou bien cette *bonté* est celle dont les méchants mêmes sont très-capables, et non pas celle qui *rapproche l'homme de la Divinité*. Combien d'hommes, à ce compte, seraient tout près des dieux! Ici la philosophie de l'auteur ne vaut pas mieux que sa poésie. On ne peut non plus concevoir l'ignorance de Cléopâtre, qui était et devait être aussi bien informée que personne des évènements de son temps, et qui dit à Octave lui-même, en parlant d'Antoine :

Il ne fallut, dit-on, *qu'une attaque rapide*
Pour entraîner vers lui tout le camp de Lépide.

Octave lui aurait répondu : « Madame, il est étonnant que vous soyez si peu au fait de l'histoire
» d'Antoine et de la mienne. C'est moi-même, s'il

» vous plaît, qui, près de Messine, *entraînai vers* » *moi tout le camp de Lépide*, qui avait vingt-deux » légions; c'est moi qui n'eus besoin pour cela que » de paraître à leur vue à la tête des miennes. On » mit bas les armes devant moi; Lépide ne me » demanda que la vie, et je la lui laissai. A l'égard » de sa première jonction avec Antoine, lorsque » celui-ci fuyait à travers les Alpes après la défaite » de Modène que je ne voulus pas achever, per- » sonne n'ignore que cette jonction était préparée » et combinée de loin, qu'il n'y eut aucune espèce » d'*attaque*, pas même *rapide*, et que ce Lépide, » qui avait déjà très-volontairement fait ouvrir les » passages des montagnes au général fugitif, réunit » très-volontairement une puissante armée à la fai- » ble armée d'Antoine, et prit seulement la précau- » tion d'arranger les choses de manière à paraître » forcé par ses soldats à une réunion qui entrait » dans sa politique, et qui lui réussit alors. Le sénat » n'en fut pas la dupe, et déclara également Lépide » et Antoine ennemis de la patrie, et vous savez » comment notre triumvirat mit ordre à tout [1]. »

[1] Les lettres de Cicéron, de Décimus, de Plancus, que nous avons encore, sont des autorités originales qui confirment le témoignage de tous les historiens sur cet évènement, dont le triumvirat fut la suite. Tous conviennent que ce fut de la part de Lépide, alors puissant en forces, *non pas faiblesse, mais trahison*, et les faits mêmes le prouvent; puisqu'en effet, si Antoine eût triomphé par sa propre force, il n'eût pas manqué de dépouiller Lépide, comme fit depuis Octave. Au contraire, Octave et Antoine l'associèrent au triumvirat, parce qu'ils avaient besoin de lui.

Marmontel fut sans doute étrangement trompé par sa mémoire quand il confondit tous ces faits, et sans nul avantage pour la pièce; et cela nous apprend que, toutes les fois qu'on veut se servir de l'histoire, il faut l'avoir sous les yeux. Une précaution de plus, ne fût-elle pas nécessaire, produit une erreur de moins.

La diction, quoique plus soignée qu'auparavant dans cette dernière édition, pèche encore bien souvent contre l'harmonie, la propriété des termes, l'élégance et la clarté.

César dompta le monde, et Brutus l'a vengé.
Si Brutus l'eût soumis, César l'eût *dégagé*.

Dégagé est ici un terme impropre dès qu'il est sans régime. On ne peut dire *dégager le monde* pour le délivrer, l'affranchir, etc.

Et d'une main légère, enchaînant l'univers....

C'est d'Octave triumvir qu'il s'agit ici; quand ce serait d'Auguste, l'expression serait encore mauvaise, et trop au-dessous de l'objet. Mais à propos d'Octave, qui certes n'avait pas alors *la main légère,* cette phrase est parfaitement ridicule.

C'est moi qui, pour Octave, en fuyant l'ai vaincu,

dit Cléopâtre; et ce vers est si durement contourné, qu'il en devient obscur. L'idée était belle, si elle eût été claire, si Cléopâtre eut dit, par exemple :

Il a fui pour me suivre, et ce guerrier si brave,
C'est moi qui l'ai vaincu, moi seule, et pour Octave!

Quand une pensée exige deux vers pour être complète, et qu'elle en vaut la peine, c'est une mauvaise économie que d'en faire un mauvais au lieu de deux bons.

Antoine dit :

On verra si l'amour a *brisé* mon courage.

Le malheur peut *briser* le courage : l'amour, la volupté, l'amollissent, l'énervent, le dégradent, etc.

... Qu'aujourd'hui la paix donne au monde un spectacle
Digne de vous, Octave, et fait pour annoncer
Le règne *intéressant* que je vois commencer.

Cette épithète triviale, et insignifiante en cette occasion, devient presque risible quand on songe au personnage qui parle. Il est tout au moins singulier que Cléopâtre, même en voulant flatter Octave, lui annonce un *règne intéressant*.

L'auteur oublie à tout moment les convenances personnelles pour y substituer, et même avec exagération, les idées générales qui sont les jugements de la postérité. On voit qu'il écrit dans son cabinet, avec l'esprit des historiens, des philosophes, ou le sien propre, sans songer au théâtre, où les personnages doivent être eux-mêmes. J'insiste sur cette méprise, pardonnable tout au plus à une jeune tête, mais depuis long-temps presque universelle, et qui fait de tant de prétendues tragédies des déclamations d'écolier. On ne saurait jamais trop particulariser le langage de la scène. Si c'est l'auteur qui parle d'après ce qu'il a lu, ce n'est plus le

personnage qui parle comme il sent : cette faute est une des plus intolérables à la raison. A peine pardonnerait-on à un jeune rhétoricien sortant du collége, un monologue de cinquante vers où Octave ne fait autre chose qu'exalter hyperboliquement le mérite d'Antoine, et ravaler le sien propre avec le dernier mépris. Je le répète : cela est insensé, puéril, et cela est pourtant d'un écrivain très-mûr, et qui n'était point sans mérite :

J'ai vu tous ses amis, ou vaincus, ou gagnés,
Embrasser mon parti, de sa fuite indignés.
Mais tous ces vieux guerriers *se connaissent en hommes*,
Et mieux que nous souvent *ils savent qui nous sommes*.

Peut-on dire plus clairement qu'on est méprisé de sa propre armée? Cela est faux de toutes les manières. Jamais un grand personnage (et assurément Octave en était un dès cette époque) n'a parlé ni pu parler ainsi de lui-même, et jamais dans la tragédie il ne doit s'avilir à ses propres yeux, s'il ne veut tout perdre aux nôtres. Je dis plus : jamais Octave n'a pu penser de lui ni d'Antoine comme on le fait penser ici. L'histoire est pleine de leurs jalousies personnelles et réciproques : tous deux s'accusaient et se calomniaient sans cesse, et tous deux avaient des qualités différentes que la postérité a reconnues. Mais Octave en particulier, malgré tous les reproches qu'il avait à se faire, ne pouvait se déprécier devant Marc-Antoine, qui n'avait sur lui d'autre avantage que celui d'un plus grand talent pour la guerre (quoique Octave lui-

même n'en manquât pas), et qui dans tout le reste lui était si prodigieusement inférieur. Je ne dis rien d'une autre disconvenance dramatique, celle de mettre en monologue ce qui exigerait impérieusement une scène de confidence. Jamais un monologue n'a été un discours d'apparat, et celui-ci est absolument du ton d'un orateur prononçant dans la tribune aux harangues l'oraison funèbre de Marc-Antoine. Je m'en rapporte à ceux qui voudront le lire : il est trop long pour être transcrit, et je suis obligé de restreindre les citations au nécessaire absolu.

Et le fourbe, en respect colorant sa réponse....

Racine a dit :

L'ingrat, d'un faux respect colorant son injure....

et cela est aussi correct qu'élégant. Mais Marmontel a confondu ici *colorer* et *colorier*. On dirait bien un papier *colorié en jaune ;* mais *colorer* est ici pris figurément, comme il l'est d'ordinaire dans le style soutenu, et alors il équivaut à *couvrir comme d'une couleur :* de mauvaises actions *colorées de* belles paroles, et non pas *en* belles paroles.

Il faut borner ces remarques trop faciles à étendre ; quant au bon, il est clair-semé, et les meilleurs endroits ne sont pas exempts de fautes, qui sont autre chose que des négligences. De ce nombre est un long et trop long couplet, qui développe et affaiblit un morceau très-connu, celui de *la Mort de César : Rome a besoin d'un maître,* etc. La

première moitié rappelle ce qu'on a lu partout sur la dégradation de l'esprit romain à cette époque; mais on y remarque quelques vers bien faits. La seconde, où Octave parle de lui-même, est beaucoup meilleure, et n'est pas un lieu commun. Je citerai de préférence les adieux que Cléopâtre, déterminée à mourir, fait porter à son amant par sa confidente Charmion :

Dis-lui que pour lui seul j'ai senti des alarmes;
Que je n'ai craint pour moi ni la mort ni les fers.
Dis-lui que Rome, Octave et des sceptres offerts,
Jamais sous d'autres lois ne m'auraient asservie :
Que pour lui seul enfin j'aurais aimé la vie;
Et que, si quelque espoir eût prolongé mes jours,
C'eût été de le suivre et de l'aimer toujours.
Il le croira sans peine; il sait que je l'adore;
Mais c'est peu pour mon cœur : ajoute, ajoute encore
Qu'il n'a jamais bien su, qu'il ne saura jamais
Avec quelle tendresse et combien je l'aimais.
Et toi, mon seul appui [1], ma dernière défense,
Viens, c'est toi que j'oppose à l'injure, à l'offense.
Si je vis, c'est à toi de me fortifier :
Si je meurs, c'est à toi de me justifier.

Que l'amour de Cléopâtre fût de la passion ou de la politique, ce langage est celui de sa situation et de la tragédie.

Il n'est rien moins qu'inutile de rappeler en passant une entreprise fort étrange du jeune Marmontel, lorsqu'il donna pour la première fois sa *Cléopâtre*. Il n'ignorait pas que la mémoire de cette

[1] Le vase où sont les aspics.

reine, très-malheureusement fameuse, avait été flétrie par le témoignage unanime de tous les historiens ; et quoiqu'elle n'eût trouvé dans la postérité que des accusateurs et pas un apologiste, il essaya de la réhabiliter dans le monde avant de la présenter sur la scène, et voulut à toute force qu'on la vît telle qu'il lui plaisait de la montrer. C'était un des premiers effets de ce *Pyrrhonisme de l'histoire* que Voltaire avait déjà commencé à mettre à la mode, et qu'il porta depuis à un excès vraiment absurde en lui-même, et vraiment coupable par les motifs et les conséquences. Il fallait que son disciple fût imbu de ses leçons, qu'il lui était plus aisé de suivre en histoire qu'en poésie, lorsqu'il hasarda, peu de temps avant la représentation de sa tragédie, un écrit qui a pour titre : *Cléopâtre d'après l'histoire ;* c'était au contraire *Cléopâtre d'après Marmontel.* Il s'est très-sagement abstenu depuis de le faire entrer dans le recueil de ses œuvres ; mais on le trouve à la suite de sa pièce imprimée en 1750. C'est un très-curieux échantillon de cette *philosophie* qui était alors la sienne, et qui avait dans tous les genres les deux caractères qui lui sont propres, de douter de tout et de ne douter de rien ; de tout quant aux autres, de rien quant à elle-même. C'est certainement le dernier terme de l'orgueil en démence ; et pour faire voir que tel a été l'esprit, le résultat, la substance de tous les ouvrages que cette *philosophie* a produits, de tous sans exception, il ne faut que le temps de les extraire, et de leur opposer des faits et des raisonnements également in-

contestables. Mais il faut ce temps, et l'on conçoit que quelques années ne sont pas de trop pour réfuter ceux qui ont menti pendant cinquante ans.

Marmontel, dans sa préface, traite de *prévention, de préjugé* (vous reconnaissez les termes consacrés) l'opinion générale sur Cléopâtre; et pourtant, comme son *Essai historique* n'avait pas fait plus d'impression que sa pièce, il avoue de bonne foi qu'*on ne détruit pas en deux jours une opinion de dix-sept siècles*. Eh! mais, je l'espère; où en serions-nous sans cela? où en serait tout ce qu'il a plu à nos *philosophes* d'appeler *opinion?* Grâces à la nature de l'homme et à Dieu son auteur, ils ont dû voir que, même en cinquante années d'efforts continuels, même en dix ans de règne de la *philosophie révolutionnaire*, c'est-à-dire d'un règne qu'il n'est donné à personne d'apprécier parfaitement, et que Dieu seul peut juger et punir, parce qu'il sait tout et peut tout, *on ne détruisait pas* ce qu'il a établi pour le maintien de son ouvrage jusqu'à la consommation des temps. Ils n'en sont pas encore bien convaincus, je le sais, et l'évidence de ce qui est n'équivaut pas auprès d'eux à l'affirmation de ce qui doit être. Mais s'il n'y a pas de conviction, ou du moins d'aveu à espérer de leur part, il y a pour le reste du monde deux preuves indubitables qu'eux-mêmes fournissent tous les jours, leur frayeur et leur fureur.

Des paradoxes sur Cléopâtre peuvent paraître assez indifférents en eux-mêmes, et sont loin de la gravité des objets dont je viens de parler. Mais ce

qui n'est pas indifférent, c'est de faire voir que cet esprit est le même en tout et partout, et emploie les mêmes moyens, ceux qui n'ont jamais servi qu'à tromper. Ce fragment historique, composé et écrit comme un roman, est plein de toutes les sortes de mensonges, en assertion, en réticence, en déguisement, en hypothèses vagues et contradictoires d'une page à l'autre. Et pourquoi? pour justifier une mauvaise pièce, ou en imputer le mauvais succès à une erreur *de dix-sept siècles ;* car l'auteur paraît persuadé que *c'est là ce qui a empêché qu'on ne s'intéressât aux malheurs et à l'amour d'Antoine*. Il se trompait beaucoup, même en ce point, et vous avez vu que c'est la chose même, telle qu'on l'a mise sur la scène, qui repousse tout intérêt, et qu'en accordant à l'auteur ce qu'il réclame, et avec raison (dans la préface de sa nouvelle *Cléopâtre*), comme le privilége de la poésie, en lui passant qu'Antoine ait eu autant de *vertus* qu'il lui en attribue, Cléopâtre autant de passion qu'elle en montre, il n'en résulte pas moins un fonds d'action, de caractères et de situations qui ne sauraient être susceptibles d'un effet tragique : vous en avez vu la démonstration. Ce n'était donc pas la peine de contredire tant de siècles et d'historiens, et l'amour-propre a menti et déraisonné très-gratuitement. Il y a beaucoup plus que de l'étourderie à nous dire, avec une confiance que la jeunesse même ne peut excuser, que « *les auteurs contemporains d'Au-*
» *guste, et par conséquent ses flatteurs, nous ont*
» *représenté son ennemie comme une femme sans*

» *pudeur et sans foi...* que *les calomnies de Cornélius Népos et de Paterculе ont passé depuis près* » *de deux mille ans dans le public pour des témoi-* » *gnages authentiques, et font regarder comme* » *une prostituée une femme qui n'eut jamais d'au-* » *tre crime que d'être aimée éperdument des plus* » *grands hommes de son siècle.* » Chaque mot est une erreur ou une fausseté. Dans tout ce qui nous reste de *Cornélius Népos*, Cléopâtre n'est pas même nommée, et l'on ne voit pas trop comment elle l'aurait été dans les écrits de ce biographe : ce ne peut être ici qu'une inadvertance, bien extraordinaire, il est vrai, dans un littérateur aussi studieux que Marmontel. Patercule, quoique excellent écrivain, a toujours été regardé comme un historien suspect, puisqu'il n'a pas même pris soin de dissimuler sa partialité pour la maison des Césars, et jamais son autorité n'a été reçue que lorsqu'elle est d'accord avec d'autres historiens désintéressés et reconnus pour véridiques ; ce sont là les règles de la critique en fait d'histoire, observées par les modernes qui ont écrit d'après les anciens. Mais Appien et Plutarque, auteurs grecs, qui écrivaient plus d'un siècle après les guerres du dernier triumvirat, n'étaient ni *contemporains* ni *flatteurs* d'Auguste. La bonne foi de Plutarque n'est pas suspecte, et Appien, né dans Alexandrie, et plus à portée que personne d'être bien instruit de tout ce qui concernait la reine d'Égypte, charge sa mémoire plus qu'aucun autre ; et ce qui est plus décisif que tout le reste, jamais personne n'a contredit ni Appien, ni

Plutarque, ni aucun des historiens qui ont peint cette reine des mêmes couleurs. Pline l'ancien, qui écrivait sous Vespasien, n'avait assurément aucun intérêt à calomnier Cléopâtre, et c'est lui qui l'appelle *une reine courtisane, regina meretrix ;* et sur les portaits qu'on nous en a tracés uniformément, on pourrait l'appeler avec justice la reine des courtisanes. Les nombreux détails que nous avons sur sa vie, qui était nécessairement aussi publique qu'il fût possible, ne permettent pas qu'on lui compare aucune des femmes les plus célèbres par les attraits du vice et l'artifice des séductions. Historiens et poëtes, tous se sont accordés à louer l'élévation de son courage, si bien attesté par sa mort; mais tous ont reconnu aussi les *crimes* de son ambition, aussi publics que ses débauches avec Antoine. Marmontel ne lui en reconnaît *point d'autre que d'avoir été aimée éperdument.* Si on lui eût dit : Comptez-vous pour rien (sans parler du reste) d'avoir fait périr son frère et sa sœur? je ne sais ce qu'il aurait répondu; mais dans l'écrit dont il est question, il s'en tire par la méthode *philosophique* dont l'usage est le plus constant et le plus invariable, par le mensonge de réticence. On sait qu'il est de règle parmi les *philosophes* de regarder comme non avenus les faits dont il leur convient de ne pas parler; et quoique Marmontel ait pris sa Cléopâtre depuis le berceau jusqu'aux Pyramides, il ne dit pas un mot de ces deux meurtres, non plus que de tous ceux qu'elle ordonna dans Alexandrie lorsqu'elle y rentrait après la journée d'Actium, et qu'à peine

arrivée à son palais, elle fit mettre à mort *les plus honnêtes et les plus illustres citoyens* comme *suspects* de ne pas approuver la vie qu'elle menait avec Antoine. Vous reconnaissez là *le principe* des méchants, *le principe* le plus sacré de la révolution française : « Pour mériter de vivre, il faut aimer le » mal que nous avons fait, que nous faisons et que » nous ferons. » Cléopâtre, qui ne se piquait pas d'être *philosophe* comme on l'est de nos jours, ne s'exprimait pas avec cette *énergie* et cette *pureté ;* mais elle suivait le principe sans l'articuler; et en effet, il n'est pas nouveau en pratique : il n'y a eu de neuf que la proclamation avec toutes ses circonstances, et c'est bien quelque chose : on saura ce que c'est quand tout aura été dit.

Marmontel ne voulait pas que l'on *regardât Cléopâtre comme une femme sans pudeur*. Je dirais qu'il était difficile en *impudeur*, si ce mot était aussi français qu'il est devenu commun; mais comme il n'est que barbare, je me borne à conclure de cette prétention en faveur de Cléopâtre, que dès 1750 la langue inverse des *philosophes* commençait à précéder celle des *révolutionnaires*, qui en a été le complément; et Dieu me préserve de disputer sur la *pudeur* de Cléopâtre! Je ne crois pas qu'elle eût beaucoup plus de *foi*, ni que l'âme d'Antoine fût *naturellement élevée et forte*, quoique Marmontel nous avertisse, avec toute la gravité convenable à un *philosophe* de vingt-cinq ans, qu'*il faut bien distinguer la passion d'Antoine de ce qu'on nomme faiblesse*. Sans entrer dans plus de

détails sur cent autres propositions de cet écrit, sur lequel je pourrai revenir ailleurs, je dirai seulement qu'un homme qui a *l'âme naturellement élevée*, ne jette pas *de grands éclats de rire*[1] lorsqu'on lui apporte la tête de son ennemi, quand même cet ennemi ne serait pas Cicéron. A l'égard de la *foi* de Cléopâtre, ce n'est pas ma faute ni celle des historiens, si toute la ville d'Alexandrie fut témoin des précautions que prit Antoine, après sa défaite, pour se préserver d'être empoisonné par sa maîtresse; si toute la ville d'Alexandrie l'entendit crier, après le dernier combat où il vit sa cavalerie l'abandonner et sa flotte passer à l'ennemi, qu'*il était trahi par Cléopâtre en faveur de ceux dont elle seule lui avait fait des ennemis;* si Cléopâtre elle-même, effrayée de ses fureurs, se réfugia dans ses pyramides bien fermées, et fit dire peu de temps après à son amant qu'elle s'était tuée; si l'on a conclu de ce dernier trait, et avec une extrême vraisemblance, qu'elle n'avait pas trouvé de meilleur moyen pour s'accommoder avec Octave, qui lui faisait entendre par leurs agents respectifs qu'il n'y avait point de composition à espérer pour elle sans la mort d'Antoine; et sûre, comme elle l'était, de son empire sur lui, elle pouvait très-naturellement se persuader qu'il ne voudrait pas lui survivre : et c'est ce qui arriva. Ces faits décisifs ne sont pas contestés, même par l'apologiste de Cléopâtre, car ils sont tous rapportés

[1] Ce sont les termes de l'histoire.

par Plutarque, le seul historien qu'il ne récuse pas, et celui qu'il prend même pour garant dans toute sa dissertation. C'est lui qu'il atteste encore dans la nouvelle préface de sa tragédie; et quoique ici l'apologie soit extrêmement restreinte, il ne laisse pas de dire encore qu'*il est au moins douteux que Cléopâtre, en se livrant à l'amour d'Antoine pour elle, n'eût que des vues d'ambition.* Il est sûr qu'en ces sortes de matières il n'y a guère de démonstration absolue : le cœur humain a tant de replis obscurs pour les autres comme pour lui-même! Mais toutes les vraisemblances morales sont ici appuyées sur une multitude de faits; et l'ambition, l'orgueil et l'artifice étant dans Cléopâtre des caractères avoués et bien prouvés par toute sa conduite, il est assurément très-permis de ne voir en elle qu'une femme que l'intérêt et le plaisir *livrent* à un homme assez amoureux et assez puissant pour tout donner; et il était tout simple qu'elle fût avec Antoine ce qu'elle avait été avec César. C'est l'opinion universelle, et quand on veut la *détruire*, il faut autre chose que des possibilités hypothétiques; il faut surtout ne pas affirmer si légèrement qu'on n'a pas vu dans Plutarque ce que tout le monde peut y voir. « Plutarque lui-même *n'a pas osé dire* que » son amour fût une feinte. » Passons sur cette singulière phrase, *n'a pas osé dire,* comme si Plutarque avait eu quelque intérêt à *oser* ou ne pas *oser*, c'est bien là le style de la prévention. Plutarque, écrivain grave et judicieux, conformait ses expressions aux objets; et comme il était très-possible

que l'*amour* n'eût pas toujours été pour rien dans une liaison de quatorze ans, il se contente en général, suivant la méthode très-sage des anciens, de présenter les faits de manière à mettre le lecteur à portée d'en juger lui-même. Mais quand ils sont caractéristiques et décisifs, les termes dont il se sert le sont aussi : j'en vais donner la preuve textuelle : lorsqu'on ne cherche que la vérité, on ne craint pas de citer, et c'est le moyen de la trouver. Il s'agit du moment où Cléopâtre met tout en œuvre pour empêcher la réunion d'Antoine avec son épouse Octavie, qui l'attendait dans Athènes. Cléopâtre, qui redoutait tout ce que cette vertueuse femme pouvait avoir de droits et de moyens pour reconquérir son époux, « *feignait* alors un ardent amour [1] pour Antoine, et prenait peu d'aliments pour paraître en langueur ; ses regards peignaient un ravissement soudain dès qu'Antoine paraissait, l'abattement et la défaillance dès qu'il s'éloignait ; souvent elle tâchait [2] qu'il la vît pleurer, et aussitôt elle se hâtait d'essuyer et de cacher ses larmes,

[1] Mot à mot, *feignait d'aimer d'amour* : Ἐρᾷν αὐτὴ προσεποιεῖτο τοῦ Ἀντωνίου : *simulabat se ardere Antonium*. Ceux qui connaissent la langue grecque savent que telle est l'acception du mot ἐρᾷν, qui signifie proprement *l'amour d'un sexe pour l'autre*, mot dont les Latins n'avaient point l'équivalent ; ils substituaient *ardere*, *deperire*.

Formosum pastor Corydon ardebat Alexim.

Le mot *feignait* est littéral dans le grec : en latin *simulabat*.

[2] Πραγματευομένη, *moliens*, *conatu efficiens* : tout exprime l'art et l'effort.

comme si elle eût voulu les dérober aux yeux d'Antoine. » Si Marmontel n'a pas vu là le tableau le plus vrai de la fausseté, tout le manége d'une courtisane, comment donc avait-il lu Plutarque, ou du moins Amyot? car, ne sachant pas le grec, c'est toujours Amyot qu'il cite, et avec affectation; mais il se garde bien de le citer ici. Cette peinture n'est sûrement pas celle des symptômes d'une passion véritable, tendre ou violente, selon le caractère de la personne qui aime; c'en est évidemment l'opposé. Marmontel tire toutes ses inductions du désespoir de Cléopâtre, et de ses plaintes vraiment touchantes, lorsqu'elle se meurtrit le sein et le visage sur le corps sanglant d'un amant mort pour elle; mais il n'a pas songé que ce désespoir pouvait être très-sincère, sans prouver que jusque là Cléopâtre eût été une amante passionnée et fidèle. Elle perdait tout avec Antoine, du moment où elle n'attendait plus rien d'Octave; et si elle n'eut pas le projet de le séduire et de se l'attacher en le délivrant de son rival, comme l'ont cru quelques historiens, à la vérité sans le prouver, au moins est-il constant qu'elle ne pouvait plus s'en flatter quand elle fut très-positivement informée, après la mort d'Antoine, qu'Octave n'avait d'autre dessein que de la mener en triomphe au Capitole. Dès-lors, résolue à mourir en reine, il suffisait qu'elle ne fût pas dépourvue de tout sentiment pour être vivement affectée du spectacle déchirant de cet infortuné, qui s'était fait porter expirant jusque dans l'asile où elle était retirée, et avait encore voulu

mourir dans les bras d'une femme qui était la seule cause de tous ses malheurs. Voilà ce qu'on aperçoit sans peine avec un peu de connaissance du cœur humain : mais tout ce qu'écrivait alors Marmontel prouve combien cette connaissance lui était encore étrangère.

Numitor, ouvrage de sa pleine maturité, est entièrement d'invention, et pour sentir combien la fable en est hasardeuse, il suffit d'observer que c'est exactement le fond du conte de La Fontaine, connu sous le titre du *Fleuve Scamandre*. C'est risquer beaucoup, et rien n'est si voisin du ridicule que l'aventure de la prêtresse Ilie, avec qui Amulius, roi d'Albe, devient père de Romulus et de Rémus en se faisant passer pour le dieu Mars. Ce genre d'imposture et de crédulité semble toucher de plus près au comique qu'au tragique, et d'autant plus qu'Ilie, dans toute la pièce, et vingt ans après son aventure, est encore persuadée qu'elle est l'épouse de Mars : ce n'est que vers la fin qu'Amulius lui-même la détrompe. Il n'en est pas moins certain qu'ici la manière de l'auteur est devenue sans comparaison plus tragique, son dialogue plus soutenu, sa versification plus forte. La pièce a des beautés réelles avec de grands défauts : lequel des deux l'emporterait à la représentation? C'est ce que je ne prendrai pas sur moi de décider, sachant par expérience que l'effet dramatique ne peut être bien constaté qu'au théâtre. La singularité du sujet ne consiste pas seulement dans l'erreur continuelle

d'Ilie, qui peut prêter beaucoup au ridicule, surtout devant le public français : l'idée du rôle d'Amulius est aussi une sorte de nouveauté qui a certainement son mérite, mais qui n'est pas sans inconvénients. C'est un tyran converti par les remords, et qui veut réparer le mal qu'il a fait : il en a fait beaucoup; il a usurpé le trône sur Numitor, dont il passe pour être l'assassin, mais qu'en effet il tient depuis vingt ans enfermé dans un cachot sous les voûtes du temple de Mars, et sous la garde du pontife Agénor. L'affreuse captivité de cet auguste vieillard, décrite avec énergie, et plus intéressante encore quand il paraît sous les yeux du spectateur dans l'horreur de son cachot, avec ses cheveux blancs et ses chaînes, peut affaiblir beaucoup l'impression que doivent produire les remords d'Amulius, d'après ce principe, que le mal présent se pardonne bien moins sur la scène que le mal passé; et c'est ce qui fait de la Sémiramis de Voltaire un personnage si tragique : ses fautes sont dans l'éloignement des temps, et tous les genres de grandeur l'environnent à nos yeux. C'est une très-belle conception dont Crébillon ne se douta pas quand il imagina sa Sémiramis, aussi odieuse dans l'action même de la pièce que dans l'histoire du passé. Amulius n'offre aucune espèce de grandeur, et n'a pour lui que son repentir, dont les effets ne vont pas même très-loin. Il a retrouvé son Ilie, condamnée autrefois comme une prêtresse infidèle, et condamnée par son père Numitor, alors sur le trône d'Albe; il l'a sauvée du supplice et arrachée

aux bourreaux; et c'est en ce même moment qu'il a détrôné Numitor. Ilie et ses deux enfants qu'elle allaitait ont trouvé un asile dans ces forêts qui depuis sont devenues la ville de Rome, sous les auspices de Romulus et de Rémus. Tous deux y régnaient quand la guerre a éclaté entre Rome et Albe, à l'occasion de l'enlèvement des Sabines. La trève s'est ensuivie, et c'est même pendant cette trève qu'Ilie a été enlevée par des soldats albains, et conduite, sans être connue, dans ce temple de Mars où elle a jadis échappé à la mort. Amulius la reconnaît, et n'en est pas reconnu; ce qui est un peu romanesque, car il semble assez naturel qu'elle n'ait pas dû l'oublier à ce point, après tout ce qui s'est passé. Amulius, qui l'aime toujours, se propose de l'épouser, en lui avouant le crime qu'il veut réparer, et il serait juste qu'il rendît en même temps le sceptre à Numitor; mais il n'est pas décidé sur ce point, et demande avant tout que Numitor jure de lui pardonner. C'est à ce prix qu'il met sa délivrance, et cela forme un caractère indécis, un mélange de bien et de mal qui en lui-même est peu intéressant, et d'autant moins qu'Amulius menace toujours en promettant, et que sa conduite semble dépendre, non pas d'un trop juste retour sur lui-même, mais des résolutions de Numitor. C'est un défaut, et le rôle de Pallante en est un beaucoup plus grand. Il est absolument épisodique, et pourtant il tient dans ses mains les principaux ressorts de la pièce; ce qui est contraire aux lois de l'unité et de l'action dramatique. Ce

Pallante est un froid scélérat, ministre et confident d'Amulius, et c'est lui que cet usurpateur charge de traiter avec Numitor. Pallante, instruit des projets de son maître, a les siens aussi, et ne prétend rien moins que le trône d'Albe, où il se flatte de monter en obtenant de Numitor la main de sa fille Ilie. Il est maître du sort de ce vieillard, et en le produisant tout à coup aux yeux de ses sujets, qui le regrettent, il fera aisément périr Amulius, et s'assurera l'héritage du vieux Numitor en épousant sa fille. Rien n'est plus froid au théâtre que ces scélérats qui viennent tout à coup vous révéler les secrets d'une ambition sans titres, qui n'a de moyens que le concours fortuit de circonstances où ils ne sont pour rien. C'est un des grands vices du théâtre anglais et espagnol, et c'est avec ces ressorts grossiers et mal construits qu'ils amènent des situations. Cela est directement opposé aux principes de l'art, et n'est plus pardonnable depuis Corneille, qui le premier a su bâtir autrement ses intrigues. Racine et Voltaire ont marché, et plus sûrement, dans la même route; mais comme la route contraire est infiniment plus facile à suivre, jamais les grands exemples et la bonne critique n'ont pu en écarter le plus grand nombre des écrivains. Il n'y a que ceux qui ont suivi les traces des maîtres, quoique avec plus ou moins de talents, qui soient parvenus à obtenir de grands effets dans ces moyens petits et faux. C'est de ce genre que sont les tragédies de *Rhadamiste*, de *Manlius*, d'*Iphigénie en Tauride*, et cinq ou six autres encore, que le succès constant

du théâtre et le suffrage des connaisseurs ont fait regarder comme les premières du second rang. Elles sont plus ou moins loin des chefs-d'œuvre qui réunissent dans le plus haut degré l'effet tragique et les beautés d'exécution; mais elles prouvent une force qui est encore assez rare, celle de maintenir l'art à la hauteur des principes.

Ce Pallante exige la main d'Ilie, et, sur son refus, jure de poignarder Numitor. Elle est arrêtée par les nœuds qu'elle croit avoir formés avec un dieu, et l'on sent qu'un pareil motif nuit à l'intérêt que peut produire sa résistance : ce vice de la fable se retrouve partout. D'un autre côté, Numitor est implacable, et veut le sang d'Amulius. Arrive Romulus au quatrième acte, fait prisonnier dans un combat. Il retrouve sa mère Ilie, qui l'instruit successivement de ce qui doit amener la reconnaissance; il apprend que Numitor est vivant et dans les fers; il ne respire que vengeance, et ne peut concevoir que sa mère s'y oppose. Mais bientôt Amulius lui-même se fait reconnaître pour le père de celui qui se croyait fils de Mars; et au moment où Pallante veut égorger Numitor dans le temple, Amulius et Paliante se frappent mutuellement de coups mortels, et Amulius vient demander à Numitor un pardon que celui-ci n'accorde à son oppresseur que quand il le voit expirant.

On voit que cette fable est très-compliquée, et j'en ai indiqué les défauts les plus sensibles. Mais les beautés peuvent former un contre-poids suffisant : chaque acte présente une situation, le plus

souvent un peu forcée, mais non pas invraisemblable, et toutes produisent au moins beaucoup de surprise et d'incertitude, et rendent la pièce attachante jusqu'à la fin. La plus belle sans contredit, celle dont l'effet me paraît sûr, est la scène du troisième acte, où le pontife Agénor amène Ilie dans le cachot de son père qu'elle croit mort, qui la croit morte, et se reproche depuis vingt ans de l'avoir fait périr. La situation est forte et neuve, et l'exécution y répond; c'est sans contredit ce que l'auteur a conçu de plus tragique. Il a su y ajouter encore par un moyen très-naturel : Numitor dans son cachot, déchiré du regret d'avoir condamné sa fille, croit sans cesse l'entendre gémir sous les voûtes de ce temple où elle a été livrée par un père entre les mains des bourreaux; et il n'est point du tout étonnant que, dans une tête affaiblie par une si longue et si cruelle solitude, une triste illusion produise des instants d'une sorte de délire. C'est ce qui arrive quand il revoit sa fille, et croit ne voir que son ombre : cet instant est court, et la mesure n'est passée en rien; ce qui rend l'effet plus grand. C'est là l'espèce de délire qui est vraiment de la tragédie, et non pas une longue et puérile imbécilité, spectacle qu'il eût fallu laisser au théâtre anglais, et qui a déshonoré le nôtre aux yeux de tous les gens sensés.

Les scènes entre Amulius et Romulus sont pleines de noblesse et de force, et offrent de beaux détails de mœurs et de caractère, que les destinées de Rome fournissaient à la poésie. En total, cet

ouvrage est digne d'estime, et il serait à souhaiter qu'on en essayât la représentation. Je me garderai d'en garantir le succès; mais sur un auditoire tel qu'il doit être au théâtre de la nation, ce serait du moins une expérience curieuse et instructive, qui ne pourrait tourner qu'au profit de l'art, sans pouvoir faire aucun tort à la mémoire de l'auteur.

Les Héraclides ne peuvent que lui faire honneur; c'est le seul ouvrage régulier qu'il ait fait. Le sujet est puisé dans la nature, mais d'après Euripide; et quoique ce ne soit pas un de ceux que le poëte grec a su remplir, il a servi sans doute à préserver l'auteur français des écarts et des bizarreries où il n'était que trop sujet. Ici rien que de raisonnable et de vrai, rien que d'intéressant. La veuve d'Hercule, Déjanire; la jeune Olympie sa fille, et des enfants en bas âge, toute la famille d'un demi-dieu poursuivie par Eurysthée, viennent chercher un asile dans Athènes, auprès du roi Démophon. Coprée, ambassadeur de l'implacable Eurysthée, tyran d'Argos, vient réclamer tous ses fugitifs comme nés sujets de son maître. Démophon s'y refuse par respect pour l'hospitalité et pour sa propre dignité, et son fils Sthénélus, jeune héros, l'amour et l'espérance d'Athènes, partage ces sentiments généreux, et y joint celui de l'amour qu'il a conçu pour Olympie à la première vue. Il est à remarquer qu'ici cet amour, quoique récent, n'est point répréhensible, parce qu'il naît très-naturellement de la situation d'Olympie, ne produit rien qui ne s'y rapporte, et

tire tous ses effets des dangers respectifs de ces deux jeunes amants. Il ne fait qu'ajouter un intérêt plus vif et plus tendre, d'un côté à la générosité, et de l'autre, à la reconnaissance, qui, de part et d'autre, agiraient encore de même, et avec des motifs suffisants et vraisemblables, quand l'amour n'y serait pour rien. C'est ce qui fait que cet amour n'est point un ressort forcé ni un sentiment exagéré, comme nous l'avons observé souvent de ces passions subites, qui généralement sont contraires aux principes de l'art : l'exception est donc ici suffisamment justifiée. Le nœud de l'intrigue est formé par la haine d'Eurysthée et par la politique perfide de son ministre Coprée. Les troupes d'Argos sont aux frontières, et prêtes à envahir l'Attique, si Démophon ne rend pas les Héraclides, et Coprée a gagné le grand-prêtre de Cérès-Éleusine, pour faire intervenir un faux oracle qui déclare qu'en cas de guerre les Athéniens n'obtiendront la victoire qu'au prix du sang d'une jeune vierge immolée sur l'autel de Cérès. Olympie, instruite de cet oracle, est résolue à se dévouer volontairement pour faire triompher les armes de Démophon son protecteur, qui ne s'expose que pour elle. Une mère désespérée combat cette funeste résolution avec toute la force que la nature peut opposer à l'héroïsme. Voilà sans doute un fond vraiment tragique : il est presque tout entier d'Euripide, et les personnages de la pièce française sont ceux de la pièce grecque, hors Sthénélus, sans lequel il ne pouvait y avoir d'amour dans ce sujet, et l'on sent que l'amour est

ici très-bien placé. Marmontel a fait un autre changement qui me paraît très-heureux : chez lui, c'est Déjanire qui remplace l'Alcmène d'Euripide, et c'est une source de nouvelles beautés. Cette Déjanire est celle qui a été la cause innocente de la mort d'Hercule, et l'on conçoit que les reproches qu'elle se fait d'une imprudence qui a eu des suites si cruelles, et qui n'était pourtant que l'erreur d'un amour extrême et crédule, répandent sur son rôle une teinte sombre et tragique que ne pouvait avoir celui d'Alcmène : celle-ci est peu de chose dans Euripide, et ici Déjanire est le premier personnage. Son malheur passé ajoute à ses dangers présents, et cette conception est dramatique : elle est moins forte et moins frappante que celle de *Numitor*, mais elle me paraît d'un effet plus sûr que celle de cette dernière pièce, dont les moyens ne sont pas à beaucoup près aussi bons.

Nous avons vu, dans le théâtre des Grecs, qu'Euripide, dès le troisième acte, semble abandonner ce beau sujet ; qu'on ne sait pas même ce que devient Macarie, qui est l'Olympie de la pièce française, et que les trois derniers actes ne contiennent plus rien qui ne soit hors du sujet. Marmontel s'y est renfermé, et l'a conduit jusqu'à un dénouement fort heureux, par des incidents bien ménagés, et par le développement pathétique des sentiments que chaque personnage doit puiser dans sa situation. On voit qu'elle est violente pour tous, même pour le vieux roi d'Athènes, qui est équitable et généreux, et qui se trouve partagé entre ce qu'il doit aux enfants

d'Hercule, autrefois le libérateur de son père Thésée, et ce qu'il doit à son peuple, exposé à une guerre sanglante, et menacé par un oracle qui met toutes les familles d'Athènes dans la plus juste épouvante. La conduite du drame ne manque point d'art : le dévouement secret d'Olympie, confié au seul Iolas, ancien ami compagnon d'Hercule, est découvert à Déjanire ; ce qui amène les combats de la mère et de sa fille, et des scènes attendrissantes ; il est caché à Sthénélus, qui, n'étant pas pour Olympie ce qu'Achille est pour Iphigénie, n'aurait pu que retomber dans les scènes de Déjanire, et affaiblir la situation en la répétant. Cette marche est bien entendue, et le dénouement bien amené. Au moment où les deux armées vont combattre d'un côté, tandis que de l'autre Olympie est au temple, un esclave argien, arrêté près de la ville où il portait une lettre de Coprée au grand-prêtre de Cérès, est conduit à Sthénélus, qui est à la tête de l'armée, et la lettre ouverte prouve le complot atroce de ces deux traîtres. Sthénélus vole au temple, et arrive à l'instant même où le pontife allait consommer son crime. La vue de l'esclave et de la lettre lui font comprendre que tout est découvert, et il ne lui reste d'autre parti à prendre que de tourner contre lui-même le glaive qu'il allait lever sur Olympie. Sthénélus présente à ses soldats la fille d'Hercule, qu'il vient de sauver lorsqu'elle allait s'immoler pour eux, et leur inspire ainsi un nouveau courage qui est bientôt couronné par la victoire.

Ce plan me paraît à l'abri de tout reproche grave, et l'exécution, sans être supérieure, est généralement bonne, et quelquefois belle. La versification est beaucoup plus facile et plus pure que dans les autres pièces de Marmontel : il y a encore bien des endroits faibles, mais peu de fautes marquées et nombre de beaux vers. On a peine à comprendre qu'ayant à choisir entre cette tragédie et *Cléopâtre*, lorsqu'il voulut reparaître sur la scène, il ait donné la préférence à la dernière, qui, dans aucun temps, ne pouvait réussir ; ce fut par le conseil de ses amis, tous *philosophes*, et qui furent plus frappés des détails politiques et historiques de *Cléopâtre* que du pathétique des *Héraclides*. Je ne citerai qu'un morceau de celle-ci, tiré du rôle d'Olympie, lorsqu'elle charge Démophon de porter ses derniers adieux à Sthénélus ; ce morceau finit le troisième acte ; j'alongerais trop cet article, si je multipliais les citations :

Consolez un héros dont mon cœur fut charmé.
Que je le plains, s'il m'aime autant qu'il est aimé !
Dites-lui qu'au tombeau j'emporte son image,
Qu'entre une mère et lui mon ame se partage.
Témoin de mon amour, témoin de mes douleurs,
Rendez-lui mes adieux, confiez-lui mes pleurs.
Dites-lui qu'effrayé du coup qui nous sépare,
Mon cœur s'est révolté contre une loi barbare.
Dites-lui que la fille et d'Hercule et des dieux
N'a cherché qu'en tremblant un trépas glorieux.

(Ces deux derniers vers sont admirables.)

Ne m'attribuez point un orgueil qui le blesse :
Il verra plus d'amour dans un peu de faiblesse.

Je lui lègue une mère ; il sera son appui :
Si sa fille eût pu vivre, elle eût vécu pour lui.
Mais pourquoi s'attendrir ? Ce ne sont point des larmes
Qui peuvent assurer le succès de vos armes ;
Et ce n'est point à vous à pleurer sur mon sort,
Quand je vole à la gloire en affrontant la mort.
La route à tous les deux en doit paraître aisée :
Je suis fille d'Hercule, et vous fils de Thésée.
Allez, seigneur, pressez ce glorieux instant
D'un front aussi serein que ma vertu l'attend.

Nous venons de voir les adieux de Cléopâtre dans un moment à peu près semblable, et qui sont ce qu'ils pouvaient être. Voyez quelle différence ! Celle du style est en raison de celle des choses. J'avoue qu'ici Marmontel s'est surpassé, et qu'il n'y a peut-être pas dans *les Héraclides* trois morceaux de la même force. Mais le sujet a porté son talent au-delà de ce qu'il pouvait d'ordinaire. Combien d'exemples attestent la vérité de ce mot profond d'Horace :

« Cui lecta potenter erit res,
» Nec facundia deseret hunc, nec lucidus ordo. »

Vous demanderez sans doute comment il se fait que cette tragédie ait eu peu de succès dans sa nouveauté. D'abord, c'est qu'elle n'était pas ce qu'il en a fait depuis : il s'en faut de beaucoup. Quoique le fond fût en général le même, il y avait dans l'exécution toutes sortes de fautes, et jamais surtout il n'avait tant négligé la versification, qu'alors un public exercé à juger écoutait ordinairement avec une attention sévère, encore plus quand l'auteur n'était

ni sans réputation ni sans ennemis. Marmontel lui-même, dans une préface où il rend compte, et très-fidèlement, des divers obstacles qui s'opposèrent à la réussite de cette pièce, avoue la négligence du style, d'autant plus grande qu'il *avait plus compté sur l'effet des situations ;* et il ne donne pas ce motif pour excuse, il le propose comme un exemple et une leçon qui doivent détourner les jeunes gens d'une semblable faute[1]. D'ailleurs, des préventions défavorables ajoutèrent la malveillance à la sévérité. L'auteur n'avait que trop laissé percer dans le public ses étranges opinions sur Racine : le sujet des *Héraclides* avait des rapports assez prochains avec celui d'*Iphigénie*, quoique dans le fond il en diffère aussi essentiellement qu'un dévouement volontaire diffère d'un sacrifice forcé. Mais on répandit et l'on crut que Marmontel avait voulu lutter contre *Iphigénie*, et c'était assez pour indisposer les spectateurs. La pièce ne tomba pas cependant, mais elle fut troublée souvent par des murmures ; et comme les nouveautés en ce temps ne ressuscitaient pas aussi aisément qu'il est arrivé depuis, le

[1] Malgré le soin qu'il a mis à corriger cette pièce, il y aurait cependant quelques légers changements à faire dans le dialogue, et surtout dans le récit du cinquième acte. C'est peu de chose, mais souvent au théâtre peu de chose n'est pas indifférent. Ce serait le travail d'une matinée ; et si les comédiens voulaient remettre cette pièce, je me chargerais très-volontiers de faire pour mon ancien confrère ce qu'aujourd'hui je ne ferais pas pour moi. C'est un hommage que j'aimerais à rendre à un homme qui a fait honneur aux lettres et à l'Académie par sa conduite et ses talents.

mauvais effet de cette première représentation ne put être réparé dans les suivantes, où il y eut très-peu de monde, et il fallut bientôt retirer l'ouvrage. Je ne suis pas assez au fait de l'état actuel du théâtre pour pouvoir assurer qu'il y eût aujourd'hui du succès; mais je suis convaincu qu'il en mérite, et qu'un public paisible, impartial et libre, l'établirait sur la scène, où il doit rester.

Le sort des opéra comiques de Marmontel est fait depuis long-temps : il ne s'agit plus que de voir dans quel rang ils peuvent être parmi les bons ouvrages de ce genre. Leur premier mérite est certainement celui d'une versification plus correcte, plus soignée qu'elle ne l'est dans aucun des mélodrames du même théâtre : l'auteur a excellé particulièrement dans la coupe des airs, et a soutenu mieux que personne le ton de l'ariette noble. *Lucile, Sylvain, Zémire et Azor,* ont de l'intérêt, et la scène du quatuor de *Lucile* et le tableau magique de *Zémire* ont de la grâce et du charme. Ce ne sont au fond que de petits romans, mais dont le plan est simple et clair, le dialogue naturel et quelquefois ingénieux; la décence y est toujours observée, et la morale pure. Il y a plus d'esprit proprement dit dans *l'Ami de la Maison;* c'est la seule de ses pièces où il y ait quelque chose de la comédie, soit dans le langage des personnages, soit dans leur situation. Mais du reste, c'est par là surtout qu'il est le plus inférieur à ses concurrents : il a peu d'invention et point de gaieté, car sa *Fausse Magie*

n'est qu'une farce. Favart l'emporte de beaucoup sur lui par la multitude et la variété des conceptions, par une foule de scènes où brillent la finesse et la grâce, et la perfection où il est parvenu dans le vaudeville me paraît un titre bien plus rare et bien plus précieux que celle de l'ariette noble, qui appartient à Marmontel. On trouvera bien plus communément, quand la république des lettres sera sortie de son anarchie, un versificateur capable de faire l'ariette aussi purement que Marmontel, qu'un écrivain dramatique qu'on puisse appeler, comme Favart, un auteur charmant, même à la lecture. C'est à la lecture qu'on s'aperçoit qu'il a cent fois plus d'esprit qu'un académicien qui pourtant en avait beaucoup, mais qui n'avait pas celui-là. Ses pièces sont assez froides à lire, quoique agréables à voir jouer. Ce qui est touchant avec la musique et le jeu du théâtre, n'est à la lecture que d'un sérieux continu qui devient bientôt de la froideur, parce que l'intérêt n'est que dans les situations, et que le genre ne comporte pas les développements. C'est l'inconvénient qu'aura toujours pour le lecteur ce qui vise au pathétique, mais seulement à l'aide de l'acteur et du musicien. C'est ce qui réussit le plus aisément sur la scène, mais ce qui sera toujours un mérite à peu près nul dans un livre. C'en est un au contraire qui plaît partout, que l'esprit, la gaieté, le comique, quantité de jolis couplets, de jolis vers, de traits saillants; et Marmontel n'a presque rien de tout cela. C'est par cette raison que Favart, et d'Hèle après lui, méritent à mes

yeux le premier rang [1] dans le genre de drame où ils ont travaillé.

Cinq ou six ariettes excellentes ne sauraient, à mon avis, ni compenser tout ce qui a manqué à Marmontel dans l'opéra comique, ni balancer tous les avantages de ses deux rivaux les mieux partagés. Ces morceaux d'élite sont les couplets d'Hélène, *Ne crois pas qu'un bon ménage;* ceux de Lucette dans la même pièce, *Je ne sais pas si ma sœur aime;* le duo, *Avec ton cœur, s'il est fidèle;* l'autre duo entre les mêmes personnages, *Dans le sein d'un père; Tout ce qu'il vous plaira*, dans *l'Ami de la maison;* et le quatuor de *Lucile.* Il ne faut pas croire non plus que même en ce genre,

[1] Je me souviens fort bien d'avoir eu autrefois un avis différent dans le *Mercure*, où, à propos de *l'Amant jaloux*, dont les ariettes sont médiocrement versifiées, je citais celles de Marmontel, qui sont, il est vrai, fort supérieures. Mais une partie de l'art n'est pas tout; je n'avais lu alors que les seuls opéra comiques de Marmontel : Sedaine était illisible; et jamais je n'avais lu Favart, qui, dans ce temps, commençait à baisser. Voilà les causes de mon erreur, que je m'empresse d'avouer dès que je l'ai reconnue. Il n'y a point de genre qui, pour être bien apprécié, ne demande à être examiné dans toutes ses parties, et avec plus ou moins de réflexion. C'est ce que je n'avais pas été à portée de faire sur tous, avant de m'occuper de l'ouvrage qui m'en faisait un devoir. J'ai dû revenir alors sur toutes mes opinions avec un œil aussi critique pour moi que pour les autres. Aussi n'est-ce pas la seule que j'aie rétractée; et je m'estime encore fort heureux de n'avoir pas eu à en rétracter davantage. C'est qu'au moins j'avais toujours été de bonne foi, et on en est toujours récompensé en se trompant moins que les autres.

plus facile que d'autres, l'auteur soit exempt de fautes de goût : elles n'y sont pas communes, mais elles sont remarquables. Dans *Zémire et Azor :*

Quel bonheur ! quel prodige ! et c'est moi qui l'*opère !*

Cette fin de vers est bien malheureuse. Dans *Lucile :*

Mais Lucile est éblouissante.
. . . .
La trouvez-vous *appétissante ?*

C'est son père qui s'exprime ainsi en parlant à un autre vieillard, au père de son gendre : cela serait à peine supportable dans la bouche d'un jeune amoureux, et le ton de la pièce est généralement noble; c'est là du mauvais goût. Voici dans la même scène une impropriété de terme qui fait un énorme contre-sens :

. . . . Je voudrais que *la mollesse*
Fût le prix des travaux guerriers,
Et je respecte la vieillesse
Qui repose sur des lauriers.

Les deux derniers vers sont bien, quoiqu'en rappelant ceux de Voltaire :

Courtisans de la gloire, écrivains et guerriers,
Le sommeil est permis, mais c'est sur des lauriers.

Mais qui jamais a fait de *la mollesse le prix des travaux guerriers?* Ce qui est partout un vice ne peut être nulle part un *prix*. Il a voulu dire le repos : mais *la mollesse* est ici un étrange synonyme. On

trouve dans cette même pièce une faute d'une espèce plus grave, un mouvement faux, absolument faux. Dans le premier instant où Lucile apprend de Blaise qu'elle a été changée en nourrice, son premier mot, son premier cri est *Ah, mon père !* en se jetant dans les bras de Blaise. Voilà encore cette nature exaltée qui trompe Marmontel dans un opéra comique comme dans la tragédie. Qu'on se rappelle la situation, et l'on sentira que, dans une révolution aussi terrible qu'imprévue, le premier mouvement est d'être atterrée; le second, de se jeter dans les bras de l'autre père qu'elle retrouve en perdant celui qu'elle avait auparavant : mais du premier mouvement au second, il y a loin dans la nature, et c'est ce qu'il fallait marquer.

Je ne puis croire non plus que la tournure élégante de quelques ariettes puisse valoir le talent de peindre la nature et les mœurs avec des nuances naïves et fines, comme on l'a fait dans *Rose et Colas* et *On ne s'avise jamais de tout.* Ainsi Sedaine, qui ne compte pas comme écrivain, l'emporte encore ici par un talent dramatique réel et marqué dans son genre, ce que n'eut point Marmontel, dont le meilleur opéra comique, *Zémire et Azor*, est pris tout entier d'un très-joli conte, *la Belle et la Bête*, que tout le monde a lu dans l'ouvrage utile et estimable de madame Le Prince de Beaumont. Marmontel n'y a pas même ajouté ce qui pouvait en augmenter l'intérêt, ce qu'exigeait le théâtre, et ce que le sujet offrait de lui-même. Il n'a pas songé à donner à son Azor un amour connu et caracté-

risé pour la jeune Zémire, qu'il devait, dans la fable de la pièce, avoir depuis long-temps distinguée, de qui seule il devait attendre sa métamorphose comme du seul objet qui la lui fît désirer; au lieu qu'il ne l'a vue que la veille, et ne parle même pas de l'impression qu'elle a pu faire sur lui : il semble qu'elle ne fasse ici que ce que toute autre fille pourrait faire à sa place. Il est difficile de justifier une si grande stérilité, quand ses deux concurrents ont montré tant de fécondité : et nous allons voir que d'Hèle a aussi le pas sur lui par des qualités qui sont bien plus du genre que les siennes. Il reste donc au dernier rang parmi ceux qui se sont le plus distingués à ce théâtre, et il n'y a pas après tout de quoi s'en affliger pour lui. Il a d'autres titres, et je ne crois pas que tous ses opéra comiques réunis aient pris deux mois de son travail. Ils lui ont valu, comme on voit, beaucoup plus encore qu'ils ne lui avaient coûté, puisqu'ils sont restés au théâtre et hors de la foule, et que nous leur avons l'obligation de nous avoir donné Grétry[1].

[1] On sait le mot de ce peintre que quelqu'un de la cour appelait *Mignard* en présence de Louis XIV. « Je l'appelle » *Monsieur* », dit le monarque, qui ne perdait pas une occasion de faire valoir les talents. « Sire, dit le peintre, il y a quarante ans que je travaille à perdre le *Monsieur*. » C'était avoir de l'esprit fort à propos. Mignard en avait beaucoup. Je ne sais s'il eût écrit sur son art comme Grétry sur le sien; mais il me semble que Grétry a un autre rang en musique que Mignard en peinture.

SECTION V.

De d'Hèle, d'Anseaume, de Poinsinet, de quelques pièces françaises du théâtre appelé *Italien*, et du recueil de Gherardi.

L'Anglais d'Hèle est sans contredit celui qui, dans l'espèce d'ouvrages dont nous nous occupons ici, a eu le plus d'esprit comique : c'est là son attribut distinctif, d'autant plus honorable en lui, qu'il est plus difficile de saisir le ton de la bonne plaisanterie et du dialogue familier dans une langue étrangère. Son talent n'est pas aussi gracieux ni aussi poétique que celui de Favart : on ne peut savoir s'il eût été aussi fertile ; une mort prématurée enleva l'auteur dans l'âge de la force. Son ami et son compagnon de travail et de succès, Grétry, qui, dans les *Essais sur la Musique*, a parlé de d'Hèle avec intérêt, et de ses ouvrages avec goût, nous l'a peint original et paresseux : cette originalité n'est point marquée dans ses ouvrages, dont aucun ne lui appartient quant à l'invention. *Midas* est emprunté d'une pièce anglaise ; *l'Amant jaloux*, des *Contre-Temps* [1] de La Grange ; et les *Événements*, des canevas espagnols et italiens, qui faisaient le fond de notre ancienne comédie ; mais sa tournure d'esprit n'est pas d'emprunt, et partout elle est comique. Tous ses personnages ont un caractère et

[1] Pièce assez bien intriguée, mais qui, n'ayant qu'un intérêt de curiosité, et étant d'ailleurs très-platement versifiée, a disparu bientôt de la scène et de la mémoire des hommes.

une physionomie ; aucun de ses concurrents au même théâtre n'a dialogué aussi bien que lui : son dialogue est toujours vif, piquant et gai, ne languit jamais, et je ne crois pas qu'on y trouvât un seul trait faux : c'est la pierre de touche du véritable esprit, qui ne se sépare jamais d'un jugement sain, si essentiel en tout genre de drame. La seule objection à faire contre ses pièces (et nous sommes déjà convenus que dans le mélodrame elle n'était pas grave), c'est que la vraisemblance n'y est pas assez ménagée. Mais je dirai plus : dans le genre que d'Hèle avait choisi, celui des pièces d'intrigue, que je crois le plus approprié à l'opéra comique, parce que c'est là qu'il est plus aisé qu'ailleurs d'en couvrir l'abus à l'aide de la musique, il se peut que le sacrifice d'une vraisemblance plus exacte soit volontaire et bien entendu. C'est là le cas de ce calcul admis et justifié quelquefois, comme nous l'avons vu, même dans les drames de l'ordre le plus élevé, et qui consiste à mesurer ce qu'on peut risquer en moyens sur ce qu'on peut obtenir en effets ; et d'Hèle avait assez de talent pour faire entrer ce calcul dans son art et ne l'outrepasser en rien. Sans doute il est assez difficile que, dans la scène principale des *Événements*, la comtesse de Belmont, voyant son infidèle dans le marquis, ne le désigne pas du doigt assez positivement pour qu'on ne puisse prendre l'innocent Philinte pour ce marquis, et que de son côté la jeune Émilie, si intéressée à connaître le coupable, et encore plus à ce que ce ne soit pas Philinte, ne dise pas à la comtesse : Est-

ce bien celui-là? J'avoue que de pareilles méprises ne sont pas communes : mais d'abord elles ne sont pas non plus impossibles dans des moments où le trouble et le désordre intérieur ne dictent pas toujours ce qu'il y a de mieux à dire et à faire; et surtout on pardonne plus volontiers ces erreurs peu probables, dans des intrigues où elles sont de peu de conséquence, telles que celles de la comédie, et encore plus de l'opéra comique : on sait de reste que tout s'éclaircira pour le mariage, qui est le dénouement d'usage et de règle. Il n'en est pas de même de la tragédie, où les méprises ne présentent que des résultats funestes : là le spectateur est fondé à exiger qu'elles soient naturelles et vraisemblables : il ne peut souffrir qu'on prétende lui faire partager des douleurs gratuites et des désastres arrangés à plaisir. Voilà le principe de sa sévérité sur les machines tragiques, et de sa condescendance sur les machines comiques, et vous voyez qu'il est pris dans la nature. C'est encore une preuve de plus à joindre à toutes celles qui mettent du côté de la tragédie un bien plus haut degré de difficulté que dans la comédie : combien on passe aisément à celle-ci ce qu'on ne passe pas à l'autre! C'est aussi ce qui confirme l'apologie de *Zaïre* contre des critiques très-vainement répétées, puisqu'on ne les prouve jamais : l'expérience les a démontrées fausses, puisque, d'après la connaissance réfléchie et de l'art et de la scène, la chute de *Zaïre* et de *Tancrède* était infaillible, si, dans les deux pièces, l'erreur des deux amants n'eût été invinciblement justifiée.

Et pourquoi? C'est que plus les conséquences en sont affreuses, moins on les supporterait, si les moyens n'étaient pas tout au moins suffisants; et c'est le contraire de la comédie, où tout ce qu'on permet n'aboutit qu'à un embarras qui amuse. On se prête assez volontiers à ce qui divertit et fait rire; mais quand il faut pleurer et se désoler, on veut au moins savoir pourquoi.

La pièce des *Événements* est d'ailleurs fort bien menée, et le dénouement est d'autant mieux conçu, qu'il est tiré d'un personnage corrigé, et dont l'amendement est suffisamment préparé. Rien de brusqué ni de subit dans la conversion du marquis petit-maître; et ce mérite doit être distingué, parce qu'il est depuis long-temps devenu plus rare. Ce que le marquis a conservé de goût pour son ancienne maîtresse dont il se reproche l'abandon, et ce qu'il garde de respect pour les principes de l'honneur et de la morale (car, s'il est fat, il n'est pas *philosophe*), nous dispose à voir sans étonnement le parti qu'il prend à la fin.

Midas est le moins heureux des sujets que d'Hèle a traités : c'est un désavantage attaché d'ordinaire aux comédies mythologiques; et pourtant, hors le dénouement, qui est de peu d'effet, toutes les scènes sont agréables, et tous les personnages caractérisés. Il n'était peut-être pas possible de remplir tout ce qu'on attend d'un chant divin, tel que celui d'Apollon; mais ce rôle d'un dieu petit-maître est très-spirituellement tracé. La petite intrigue filée entre les deux jeunes filles de Palémon est la co-

pie de celle de don Juan entre deux paysannes dans *le Festin de Pierre;* et le contraste de la femme impérieuse et du mari complaisant est partout, mais l'exécution n'en est pas vulgaire. Si l'on faisait pour d'Hèle les vers de ses pièces, je présume qu'il en fournissait la pensée, et chez lui le trait est toujours fin sans être trop aiguisé; ses duo sont de jolies scènes. Apollon répugne d'abord au travail du labourage; mais Palémon ajoute :

Et tu feras danser mes filles.
—Eh quoi! vous avez donc des filles?
—Oui, j'en ai deux, et très-gentilles.
—Ce sont sans doute des enfants?
—Des enfants de quinze à seize ans.
. . . .
Allons, allons, j'ai du courage, etc.

Et ce refrain si ingénieux :

C'en est fait, je suis à Lise....
Si je ne suis à Chloé.
. . . .
C'en est fait, Chloé m'engage....
Si Lise me laisse à moi.

C'est de la gaieté de bon goût. Les ariettes ne brillent pas par le nombre et l'élégance des vers; mais il n'y en a qu'une qui tombe dans la platitude; toutes les autres ont l'agrément de la pensée ou un effet de situation. Quel qu'en soit l'auteur, elles sont généralement versifiées avec facilité, sans trop de négligence. Il y en a une que tout le monde a remarquée pour son heureuse naïveté, celle que chante Lisette dans les *Événements :*

Ah ! dans le siècle où nous sommes,
Comment se fier aux hommes ?
Il n'est plus de loyauté,
De bonne foi, de probité ;
Tout est ruse et fausseté ;
Et toujours les plus coupables
Sont, hélas ! les plus aimables....
C'est dommage, en vérité.

Il faudrait bien des ariettes où il n'y aurait que de l'esprit pour valoir ce dernier trait-là. Le duo, *serviteur à M. de Lafleur*, n'est-il pas aussi une jolie scène, qui prouve que l'auteur ne manque pas de tirer tout le parti possible de ses moindres personnages ? Je relevai autrefois cette mauvaise ariette dont je viens de parler, et qu'en effet on aurait dû corriger :

Une voix inconnue
Réveille mon âme éperdue.
....
Il renverse, il terrasse ;
Mon tyran perd l'audace, etc.

Mais j'aurais dû ajouter ce que j'aime à répéter ici, que c'est la seule de cette espèce, et il faut avouer encore que c'est un récit beaucoup plus difficile à mettre en vers de toutes sortes de mesures qu'on ne le croit communément. L'auteur a bien pris sa revanche, et a vaincu la difficulté dans un autre récit, celui qui fait partie d'une des scènes qui terminent le premier acte, et qui attestent ce que j'ai annoncé plus haut, que l'*Amant jaloux* offrait des situations créées et caractérisées par la musique. Ce

n'est pas que je veuille dire que l'auteur des paroles n'y est pour rien : il a fallu entre le musicien et lui un accord très-bien raisonné, qui est un mérite commun à tous les deux. Mais je ne crois pas que jamais la musique ait parcouru si rapidement une succession d'objets divers en situation et en dialogue, et dont elle a si bien marqué les effets par le chant, qu'ils ne peuvent appartenir qu'à elle seule. Songez qu'ici la musique occupe cinq scènes de suite, depuis la douzième jusqu'à la seizième ; que c'est elle qui est chargée d'une explication très-difficile entre cinq personnages, qui doit être moitié mensonge, moitié vérité, le tout impromptu ; que l'explication doit être appuyée et terminée par une action, la sortie d'Isabelle hors du cabinet de Léonore : rappelez-vous alors tout ce que produit ce mot, *la voilà*, que chacun des acteurs prononce avec un sentiment différent, et que le musicien différencie dans tout par un accent décidé ; et jugez si le coup de théâtre (c'en est bien un) n'appartient pas à la musique. Ce n'est pas tout : la scène change sur-le-champ, et les *hélas!* de Carlos, répétés et prolongés, sont bien encore la partie dominante, la vraie situation dont le contraste se trouve dans ce chant à demi-voix, et ces accompagnements en sourdine :

Il ne sait plus que dire,
Il ne s'emporte plus ;
Il gémit, il soupire :
Ah! qu'il a l'air confus!

Il est de toute impossibilité qu'une pareille scène existe sans la musique; et ajoutez qu'au milieu des plaintes de Carlos, qui ont de l'intérêt, surtout par le chant, le comique retrouve toujours sa place dans le rôle de Lopés, quand il dit :

Qu'elle a de pouvoir sur son ame!
Elle n'est pas encor sa femme,
On le voit bien.

Enfin, ce qui couronne tout, c'est le passage si prompt, et sans secousse ni disparate, d'un morceau tel que celui, *il gémit*, *il soupire*, à celui-ci, qui est aussi gai que l'autre est triste : *La plaisante aventure!* contrasté encore dans le rôle de Léonore, qui trouve fort *cruel* ce que Lopés et Jacinte trouvent si plaisant. Encore une fois, sans la musique, vous n'auriez rien de tout cela; et quel chemin vous faites avec elle en si peu de temps, sans qu'il y ait rien qui vous déroute jamais par la moindre discordance! Je ne m'érige point du tout en juge de la perfection d'un art dont je n'ai que le sentiment sans en avoir la théorie; mais j'avoue que, dans ce genre de drame qui admet un mélange de tons aussi convenable ici qu'il est ridicule dans *Tarare*, s'il fallait donner le prix à l'ensemble le plus parfait et le plus étonnant, conçu entre l'auteur et le compositeur, et le plus long-temps soutenu avec autant de variété que de justesse, je me rangerais à l'avis de ceux qui ont assigné cette palme à *l'Amant jaloux*. Je préfère assurément le talent de Favart à celui de d'Hèle, et celui-ci, comme écrivain, le cède à son devancier; mais

Favart n'a point eu un Grétry, et grâces à tout l'esprit que ce grand artiste a réuni à celui de d'Hèle, *l'Amant jaloux* me paraît jusqu'ici le chef-d'œuvre de l'opéra comique.

C'en est un encore, au moins de musique, que *le Tableau parlant*, farce divertissante, la meilleure de ce genre, celui du bas comique, qui ne laisse pas de plaire aussi sur la scène, quand il a quelque naturel et point de grossièreté. Ce fut le mérite d'Anseaume, homme modeste et laborieux, qui rendit beaucoup de services au théâtre italien, dont il était souffleur. Il avait contribué à la renaissance de l'opéra comique de la foire par le succès de son *Peintre amoureux*, joli petit acte qui est resté. Ces deux pièces d'Anseaume valent mieux que toutes celles de Poinsinet, qu'à fait vivre la musique de Philidor. Cet auteur, autrefois fameux par une sorte d'existence toute en ridicules, ceux qu'il avait, ceux qu'on lui donnait et ceux qu'il affectait [1], n'était pas sans quelque esprit, puisqu'il en faut encore un peu pour faire, avec tout ce qu'on a lu, des pièces supportables en musique. Son *Cercle*, que le jeu des acteurs pouvait seul faire valoir, est un centon dialogué, où rien n'est à lui, si ce n'est les inepties qu'il y a semées. La plus jolie

[1] Quoiqu'il fût assez sot et assez vain pour être fort crédule, il ne faut pourtant pas s'imaginer qu'il se crût *invisible*, *cuvette*, etc. Cette imbécillité était jouée, et il s'amusait lui-même des *mystifications* dont on a pris la peine de nous donner une *histoire*. Je l'ai rencontré deux ou trois fois : il était fort ennuyeux, fort plat, et ne pouvait être supporté que comme jouet de ceux qui n'avaient rien de mieux à faire que de s'en amuser.

scène est prise tout entière des *Originaux* de M. Palissot. Le trait le plus heureux, *cette mort dérange beaucoup le petit souper qu'il devait nous donner*, était depuis long-temps connu dans la société. Celle qu'il a peinte n'était assurément pas la bonne compagnie, quoique celle-ci fût elle-même assez riche en ridicules fort bons à jouer sur le théâtre, il fallait plus qu'*écouter aux portes* [1] pour la connaître, et ce n'est sûrement pas là qu'il avait pris le modèle de son poëte, calqué sur ceux de l'ancienne comédie, que de nos jours on n'aurait plus guère retrouvés que chez Fréron, dont la maison était le rendez-vous de tous les écrivailleurs, qu'il défrayait pour lui fournir des feuilles. C'est là qu'on aurait pu dire à un poëte, de la force de Poinsinet, apportant une tragédie : *Nous la lirez-vous tout entière ?* Cette grossièreté était fort étrangère à la bonne société de la cour et de la ville, où les vrais gens de lettres étaient accueillis, non-seulement avec politesse, mais avec distinction. Ce ne pouvait être que par un retour sur lui-même et sur ses pareils que Poinsinet faisait dire à son poëte : *Pauvres talents, comme on vous humilie!* On était fort loin de les humilier : c'était l'excès contraire : on les gâtait. Mais aussi quels *talents* que ceux de son poëte [2], qui commence sa lecture par ce vers !

Du centre des déserts de l'inculte Arménie....

[1] On sait que l'abbé de Voisenon disait, à propos du *Cercle*, que Poinsinet avait *écouté aux portes ;* et, en ce cas, il avait bien perdu son temps.

[2] C'était cet infortuné du Rosoi, qui écrivait bien mal, mais

Cette moralité sur *les talents* n'est - elle pas bien placée avec ce vers-là? C'est de la sottise toute pure. Le rôle du petit-maître, joué par un acteur charmant qui fit la fortune de la pièce, est moulé sur celui des *Mœurs du temps*, de Saurin, et fort au-dessous de celui-ci, qui lui-même ressemblait à d'autres. Celui du baron, l'homme raisonnable, est plein de sentences insipides ou ridicules : « On » oublierait enfin l'existence de la vérité, si le cœur » *de quelque galant homme* ne lui servait encore » d'asile. » On ne peut souffrir qu'une très-belle parole d'un roi de France [1] soit ainsi déplacée et défigurée par un plat raisonneur. Le *colonel qui brode* est la seule chose qu'on ne trouve pas ailleurs : c'était, pour le moment, une manie de quelques individus, qui disparut bientôt et ne fut jamais commune. Le titre même de la pièce, *Comédie épisodique*, n'est pas français. On appelle *épisodique* ce qui sert d'épisode, bien ou mal : un morceau *épisodique*, une scène *épisodique :* comment une comédie peut-elle l'être? L'auteur a-t-il voulu dire

qui est mort avec un courage assez beau pour mériter que sa mémoire trouve place parmi les intéressantes victimes d'une révolution qui a frappé depuis le cèdre jusqu'à l'hysope. Poinsinet ne voulut pas même qu'on pût se méprendre sur son modèle, car il met dans sa bouche une phrase qui était le titre de son premier ouvrage : *Mes dix-neuf ans, ouvrage de mon cœur.*

[1] « Si la bonne foi était exilée de la terre, elle devrait trouver un asile dans le cœur des rois. » Ce mot du roi Jean est sublime, et le sublime était bien tombé entre les mains de Poinsinet!

pièce à épisode? Cela n'a pas plus de sens : il n'y a aucune espèce d'*épisode* dans la sienne. L'absence de toute action et de toute intrigue n'est point un épisode, et *le Cercle* n'est pas non plus de ces pièces de circonstances qui excluent naturellement l'intrigue; c'est ici tout simplement stérilité et impuissance. Mais quel titre lui donner? Aucun autre que *le Cercle*, qui est l'objet de l'ouvrage; il n'y a point de titre générique pour ce qui n'est d'aucun genre. Ces sortes de pièces s'appellent familièrement *pièces à tiroir*, à dater du *Mercure galant*, qui est la meilleure : ce sont des dialogues qui valent plus ou moins, selon ce que l'auteur peut y mettre d'esprit; et ce ne sont nullement des drames. Fréron, qui comptait Poinsinet parmi ses protégés, dit en propres termes qu'*il a beaucoup d'esprit et fait très-joliment des vers*. On en a cité beaucoup dans un genre qui n'est pas celui de l'esprit : en lisant ses ouvrages, j'en ai remarqué un bon dans le rôle de Sancho-Pança :

Hélas! était-ce à jeun que je devais mourir?

Pour le reste, je préfère au jugement de Fréron cette réponse que l'on fit à Poinsinet, qui, en revenant de Ferney, prétendait que Voltaire *lui avait appris le secret des vers: — Monsieur, vous le lui avez bien gardé.* Ce n'était pas non plus de Voltaire qu'il avait appris à faire des épîtres dédicatoires telles que celle qu'il adresse au comte de Saint-Florentin : « Vos bontés ont élevé mon ame :

» les grandes idées naissent de l'impression que » font en nous les grandes vertus. » Il y avait en effet beaucoup de rapport entre *les grandes vertus* du comte de Saint-Florentin et *les grandes idées* de Poinsinet. Je sais que Voltaire aussi a été courtisan dans ses préfaces, quoi qu'il en dise; mais il est bon de faire observer, aujourd'hui surtout, que les flatteries d'un homme d'esprit ne ressemblent pas à celles d'un sot.

Il faut jeter à présent un coup d'œil sur diverses pièces dont les auteurs se sont fait quelque réputation à ce théâtre des Italiens, rétabli sous la régence en 1716, après avoir été fermé sous Louis XIV en 1697, et qui fut long-temps comme un asile ouvert à la médiocrité, en lui offrant plus de facilités et de ressources, et des juges moins sévères qu'au théâtre français. Nous avons déjà parlé de Marivaux, qui eut l'avantage particulier de réussir sur les deux théâtres, toujours avec *les Surprises de l'Amour*, retournées de toutes les façons. Dans ce même temps, Delisle donnait aux Italiens une vogue encore plus grande, avec deux pièces long-temps fameuses, *Arlequin sauvage* et *Timon le Misanthrope;* nouveautés qui parurent avec raison fort extraordinaires, puisque l'auteur avait choisi Arlequin, dit *le balourd,* pour en faire un précepteur de morale, un censeur de la société et de ses lois. Cette espèce de caricature était piquante et en même temps facile, en ce que le faux de cette sagesse (et il y en a beaucoup) restait sur le

compte du personnage, et le vrai restait à l'auteur. La mythologie venait encore au secours de ces drames bizarres : Plutus et Mercure y jouaient leur rôle, et en faveur de Timon les dieux métamorphosaient son âne en homme, pour en faire son valet et sa société, le tout sous le nom d'Arlequin. C'est Mercure qui, sous la figure d'Aspasie, engageait Arlequin à voler son maître Timon, *pour lui apprendre à faire un meilleur usage de son bien,* et qui conseillait à Eucharis de bien gourmander Timon *pour s'en faire aimer :* ce dernier conseil était aussi bon que le premier était mauvais. L'autre Arlequin de Delisle était un *sauvage* amené de Marseille par un capitaine de vaisseau, et dont le rôle, comme on s'y attend bien, devait être une censure continuelle, bonne ou mauvaise, des mœurs européennes. Cette *pièce* est encore qualifiée d'*excellente* dans le *Dictionnaire historique :* ce n'est pas même une pièce ; il n'y a ni action, ni intrigue, ni vraisemblance, ni intérêt, ni comique. *Timon*, du moins, n'est pas tout-à-fait dénué d'une sorte d'intérêt, celui qu'on peut prendre à voir réussir les vues d'Eucharis, qui aime véritablement Timon, et qui finit par le corriger de sa misanthropie, en lui faisant avouer ses torts. Mais comment ces ouvrages, dont l'idée est tout-à-fait déraisonnable et l'ensemble monstrueux, ont-ils long-temps réussi ? C'est qu'ils avaient de quoi réussir sur un théâtre irrégulier et avec le masque d'Arlequin, qui, par une convention tacite, mais depuis long-temps autorisée, commence

par dispenser, non-seulement des règles de l'art, mais de celles de la raison. Il ne s'agit donc plus que d'amuser, n'importe comment; et Delisle, qui avait de l'esprit, quoique sans aucun talent dramatique, excita une grande surprise en créant une nouvelle espèce d'Arlequin. On ne l'avait jamais vu que bouffon sous toutes les formes qu'il prenait: ici, c'était un sage, un moraliste, un censeur universel, et ce qu'il pouvait avoir de raison et d'esprit devenait beaucoup plus saillant par le contraste même du personnage, dont on n'attendait que des quolibets et des lazzis. Cette invention avait quelque chose d'original, et les scènes qu'elle produisait, quoique très-susceptibles d'être censurées sous plus d'un rapport, avaient un avantage réel et incontestable, celui d'être ingénieuses et amusantes : elles le sont même à la lecture, ce qui jusque là n'avait pu se dire d'aucune des pièces jouées aux Italiens, sans exception, puisque *Timon* et *Arlequin sauvage* ont précédé *la Surprise de l'Amour*[1], la première comédie qui ait été représentée à ce théâtre, et qui même n'eut un succès marqué qu'à sa reprise. Tout ce qui avait précédé Delisle et Marivaux est dans le rang des farces plus ou moins mauvaises, dialoguées ou chantées, mais toutes insipides hors de leur cadre pantomime. La célébrité d'*Arlequin sauvage* fut si grande et si long-temps soutenue, que, quinze ans après, lorsque Voltaire annonça son *Alzire* et le contraste des mœurs du

[1] Elle est de 1722, au mois de mai; *Timon*, du mois de janvier de la même année; et *Arlequin sauvage*, de 1721.

Nouveau-Monde avec celles de l'ancien, quelqu'un lui dit : « Je vois d'ici ce que c'est, c'est *Arlequin sauvage;* » mot que Voltaire n'oublia jamais [1], et dont il fut piqué comme d'une vérité, quoique ce ne fût qu'une impertinence.

Ces deux drames de Delisle seront ailleurs pour nous un sujet de réflexions sérieuses, comme étant les premiers où les sophismes, aussi captieux que pernicieux, contre la société et les lois, développés depuis dans les écrits de Rousseau, aient été produits sur la scène, non pas en facéties bouffonnes, comme nous l'avons vu tout à l'heure dans un opéra comique du même temps [2], mais en action et en dialogue; et cette nouveauté se sentait déjà de la corruption de la régence, qui commençait à relâcher le frein de la morale publique et celui de l'autorité répressive. Ce n'est pas qu'il soit manifeste que la doctrine de l'auteur fût celle de son *Arlequin philosophe* et de son *Mercure-Aspasie;* car elle paraît condamnée du moins par *la conscience*, qui, dans Arlequin lui-même, résiste d'abord à toutes les suggestions subtiles employées pour le séduire, et ne cède qu'au moment où il est livré aux *Passions* personnifiées en ballet. Delisle a pu croire très-innocemment que sa fable allégorique serait l'antidote de tous les venins répandus dans son dialogue sophistique; et l'on peut croire aussi cette excuse suffisante pour autoriser la représentation de la pièce; mais il n'en est pas moins certain qu'on

[1] C'est lui-même qui le rapporte.

[2] A l'article de Piron.

s'abusait de part et d'autre, et l'expérience ne l'a que trop prouvé depuis. Je sais qu'alors il était assez naturel qu'on ne fût pas fort en garde contre des conséquences trop révoltantes pour que l'on pût en craindre la contagion : le scandale en fut cependant remarqué, et nous en avons la preuve dans une critique très-judicieuse [1], qui fit assez d'impression pour qu'on l'imprimât à la suite du *Timon* dans le *Nouveau Théâtre italien*. L'auteur paraît fort loin de soupçonner les intentions de Delisle ; mais il lui démontre pleinement qu'une suite de sophismes si spécieusement favorables au crime, et débités sans contradiction, n'était pas assez démentie par une simple répugnance d'Arlequin et par un ballet allégorique, et qu'il avait, sans le vouloir, tendu un piége à la faiblesse de l'esprit humain. Il soutient avec raison qu'une pareille doctrine, positivement exposée, devait être positivement détruite par la même voie, celle du raisonnement, qui est aussi facile que sûre ; et c'est pour cela même que cette réfutation nécessaire doit rentrer ailleurs dans celle des ouvrages où les mêmes erreurs ont été renouvelées avec tout le développement dont elles étaient susceptibles. Je me borne ici à ce qui concerne l'art, qui n'est pas moins blessé que la morale. Si le jeu de Dominique, et une indulgence de convention, firent applaudir sur la scène le nouvel Arlequin de Delisle, à la lecture tout le faux de cette conception saute aux yeux. Il est évident

[1] Elle est de l'abbé Macarti : elle fut insérée dans le *Journal des Savants*, en 1723, ensuite imprimée à part.

qu'il y a ici deux personnages en un seul, et dont l'un contredit et anéantit l'autre. L'Arlequin qui dit des balourdises et des inepties, qu'on ne peut lui passer que parce qu'il est Arlequin, ne peut pas être l'homme d'esprit qui en sait assez pour argumenter mieux que son maître Timon, ou qui donne d'excellentes leçons à deux amants français qui vont se battre pour une maîtresse. Ce mélange, qu'on peut admettre, si l'on veut, à titre de farce où il y a de tout, est insupportable dans un livre, où l'on ne doit pas choquer à ce point la raison du lecteur. Elle n'est pas moins révoltée de la foule d'invraisemblances dont ce rôle est composé. Si Arlequin vient des Indes, où le numéraire peut n'être pas connu dans sa tribu sauvage, il a eu plus de temps qu'il n'en fallait pour apprendre dans le voyage ce que c'est que l'échange des marchandises contre l'or et l'argent, lui qui connaît au moins celui des productions de son pays contre celles du nôtre. Que devient dès lors la scène la plus divertissante de la pièce, celle où il paraît croire qu'un marchand vient lui offrir pour rien *cinq cents francs* de marchandises, et où il veut l'assommer parce qu'il lui demande *des francs*, et qu'il n'a pas *des francs* à lui donner? Partout ailleurs cette arlequinade serait bonne : dans *Arlequin philosophe* elle ne vaut rien, puisque l'équité naturelle y est blessée, et que les sauvages, les plus intéressés de tous les hommes, savent aussi bien que nous qu'on ne donne rien pour rien. Ce n'est pas non plus à un sauvage à trouver incompréhensible qu'on attache du prix

à la parure : qui peut savoir mieux que lui combien un sauvage s'enorgueillit d'avoir des plumes sur la tête et un morceau d'écarlate sur le corps! Comment, lorsqu'on lui dit que, pour se marier, il faut avoir du moins de quoi nourrir et vêtir sa femme, répond-il qu'*elle ira toute nue?* Il a vu sur le vaisseau, il a vu en Espagne où il a fait naufrage, à Marseille où il est débarqué, qu'en Europe on ne va point *tout nu ;* et l'on était loin alors du dernier raffinement de *la perfectibilité,* qui, depuis quelques années de révolution, apprend à nos femmes, apparemment plus fortes que nous contre le froid, comment on peut être à la fois tout habillée et toute nue, être en public comme on est dans le bain, non sans frais et sans risques, il est vrai, même en comptant pour rien la modestie. Il suit que les pièces de Delisle, si long-temps vantées, sont mal conçues en elles-mêmes, quoique, avec un personnage factice tel qu'Arlequin, elles aient dû réussir. Je doute qu'il en fût de même aujourdhui : on a dû sentir le danger de ces allégories mensongères; et il est certain que, quand on amène de si loin des docteurs *sauvages* pour réformer notre civilisation, il ne faut pas du moins que leur *pure nature* soit aussi inconséquente que notre *philosophie,* qui n'est que la nature perverse.

Je préfère de beaucoup le parti que Marivaux a su tirer, dans son *Arlequin poli par l'amour,* de ce personnage idéal, qui jusque là n'avait su que faire rire, et que pour la première fois il rendit in-

téressant en le rendant amoureux. La pièce, il est vrai, manque d'intrigue et se dénoue fort mal, comme toutes celles du même auteur, qui n'a jamais su faire une bonne fable que dans son roman de *Marianne*. Mais il y a ici une autre espèce d'invention heureuse et juste, et il faut savoir gré à Marivaux d'avoir compris le premier que rien n'empêchait que la simplicité d'Arlequin s'accordât fort bien avec le vrai sentiment de l'amour; qu'il en pouvait même résulter un agrément nouveau, celui de voir que l'amour, dès qu'il est bien senti, peut avoir son charme jusque dans le langage et dans les manières d'un Arlequin. C'est le mérite de cette pièce, dont le fond est d'ailleurs très-commun : c'est une fée qui aime Arlequin, qu'elle appelle *un beau brunet;* elle l'aime d'autant plus, qu'il lui paraît plus simple et plus ignorant, et qu'elle serait plus flattée d'inspirer et d'apprendre l'amour à un jeune homme qui ne le connaît pas encore. On voit que l'idée n'est rien moins que neuve : elle a été depuis mise en œuvre sur tous les théâtres, et c'est même originairement celle du rôle de Phèdre avec Hippolyte, sauf la disproportion des genres. Il arrive, comme de coutume, que c'est une autre femme qui, sans y penser, enseigne au jeune Arlequin ce que la fée ne peut lui faire entendre : c'est une bergère qui est rivale de cette fée, déjà engagée avec l'enchanteur Merlin, qu'elle trahit pour *le beau brunet;* et si ce Merlin eût joué un rôle dans la pièce, si la rivalité avait produit un autre dénouement que de faire escamoter par Arlequin la ba-

guette de féerie, qui passe avec toute sa puissance dans les mains de la bergère, et finit la pièce par des lazzis, il y avait de quoi faire un très-joli ouvrage. Tel qu'il est, je l'aimerais peut-être mieux que les autres productions dramatiques de l'auteur, où, malgré tout l'esprit qu'il y prodigue, j'ai toujours peine à supporter son babil métaphysique. Ici du moins tout est naturel, et le naturel a de la grâce. Les scènes d'Arlequin avec la fée et la bergère sont charmantes et originales. C'est le même rôle qui fait valoir *le Prince travesti*, où Marivaux, après avoir fait Arlequin amant, a fait Arlequin honnête homme, en contraste avec toute la malice et toutes les séductions d'un intrigant de cour, qui échouent contre la grossière probité d'un valet balourd. C'est encore là une bonne conception; mais aussi c'est toujours le même défaut dans l'intrigue, quoique celle-ci se passe entre des princes et des princesses, et que Marivaux se soit élevé cette fois au ton du genre noble. Ce sont des situations sans effet et sans résultat, uniquement par la stérilité de l'auteur, et le dénouement surtout est aussi plat et aussi brusque que celui de la mauvaise comédie.

D'Allainval aussi, à l'exemple de Marivaux, vint à bout de répandre de l'intérêt sur l'Arlequin amoureux, dans *l'Embarras des richesses*, qui fut joué aux Italiens en 1725, et souvent remis au même théâtre, avec beaucoup de succès. L'auteur crut devoir pourtant laisser à son Arlequin toute la charge ordinaire à ce rôle; ce qui n'empêche pas

que l'amour n'y ait beaucoup de vérité, et cette vérité devient même touchante lorsque Arlequin se croit abandonné par sa maîtresse, que lui-même, égaré un moment par l'ivresse de l'opulence et les instigations de Plutus, a voulu quitter pour épouser une femme plus riche. Son infidélité passagère est caractérisée un peu durement; mais son repentir est plein d'intérêt, et la pièce d'ailleurs est bien conduite et bien dénouée. C'est un avantage qu'il a sur Marivaux, qu'il est loin d'égaler pour l'esprit des détails, mais dont il n'a pas non plus le jargon précieux. On ne trouve pas chez lui des phrases comme celles-ci du *Prince travesti* : « Si l'on avait » partagé sa passion entre un million de cœurs, la » part de chacun d'eux aurait été fort raisonna» ble...... » « Vous mourrez bientôt, et vous me » laisserez orphelin de votre amitié. » C'est près d'un siècle après Molière qu'un homme plein d'esprit et de talent parlait précisément le langage de mesdemoiselles Cathos et Madelon, qu'il voyait tous les jours livré à la risée publique ; et jamais il ne parut s'en apercevoir. En vérité, ce manque absolu de goût ressemble à une malédiction.

L'Embarras des richesses est pour moi une occasion de rappeler un autre ouvrage du même auteur, joué au théâtre français, et qui a aussi du mérite, *l'Ecole des Bourgeois*. Elle avait eu peu de réussite dans sa nouveauté en 1728, et dans une reprise en 1770 ; mais elle fut généralement goûtée en 1787, lorsque l'article *de la Comédie* qui fait partie de ce *Cours* était déjà composé. La pièce a

peu d'intrigue, mais il y a du dialogue et des mœurs. Le fond de l'ouvrage a beaucoup de ressemblance avec *le Bourgeois gentilhomme*, et il ne faut pas s'attendre que d'Allainval soutienne la comparaison avec le comique profond de Molière; mais il a fait voir qu'on pouvait encore s'enrichir des reliefs de ce riche génie. Le naturel et le bon comique dominent dans cette pièce : on y remarque surtout une excellente scène, celle où l'homme de cour se concilie en un moment M. Matthieu, *son cher oncle*, c'est-à-dire, l'oncle de sa future, quoique furieux de cette alliance, mais bientôt subjugué à force de caresses et de persiflage. Le dénouement est amené par un moyen assez banal, une lettre donnée à la place d'une autre, et qui démasque l'homme de cour. Mais si la méprise est commune, elle produit une dernière scène très-gaie, et qui est de la bonne comédie. En un mot, cette pièce me paraît faite pour rester au théâtre, de l'aveu des connaisseurs; ce qu'on ne saurait dire de *la Coquette corrigée*, quoique celle-ci ait été ressuscitée par le talent d'une actrice, comme l'autre par celui d'un acteur. Le naturel de d'Allainval, qui a peint des mœurs vraies, aura toujours son prix; mais le jargon de La Noue, qui n'a peint que des mœurs factices, n'en peut avoir aucun. Voltaire a dit avec raison :

C'est Baron qu'on aimait, et non pas Régulus.

On peut dire de même : C'est mademoiselle Contat qu'on applaudit, et non pas *la Coquette*.

L'Amant auteur et valet, de Cerou, n'est qu'une très-faible copie des *Jeux de l'Amour et du Hasard* de Marivaux : on peut dire que l'intrigue de l'une n'est que la moitié de l'autre, où le déguisement est double. Toutes deux étaient au répertoire du théâtre italien ; mais la pièce de Marivaux était généralement préférée, et avec raison. La différence des deux ouvrages a prouvé que Marivaux, à force d'esprit, savait du moins tirer plus de parti qu'un autre de ces ressorts plus ou moins forcés : cet esprit est toujours en petite monnaie, il faut l'avouer, mais tout n'est pas billon. Il y a toujours des scènes où règnent la finesse et l'agrément, quoique rarement exemptes de recherche ; mais dans ses bonnes pièces elle est tellement amalgamée avec ce qui plaît dans son style, que le tout ensemble forme une manière habituelle qui est à lui. On pourrait dire que Marivaux est naturellement affecté, comme il est naturellement ingénieux, et l'un fait d'ordinaire passer l'autre, excepté quand la recherche va jusqu'au précieux et au jargon, comme dans les endroits cités ci-dessus, et il y en a nombre de pareils. Au reste, si j'ai fait mention de ces deux pièces, c'est surtout parce qu'elles donnent lieu à une observation qui n'est pas indifférente pour les mœurs. C'est toujours un mauvais exemple que d'introduire sur la scène une personne bien née qui devient en quelques heures amoureuse d'un valet. Le déguisement n'est pas une excuse : nous savons que ce valet prétendu n'en est pas un ; mais elle l'ignore, et dès lors il y a un avilissement réel,

une immoralité dont les conséquences sont dangereuses, puisqu'ils démentent les principes de l'éducation et de l'honneur, qu'on ne saurait trop respecter partout, mais au théâtre plus qu'ailleurs, parce que c'est là que la morale publique (j'entends celle même qui est seulement du monde) est en action, et par conséquent recommandée avec plus d'effet, ou contredite avec plus de danger. Cette indécence peut être présentée dans la durée d'un roman avec plus d'art et de vraisemblance (et l'a été plus d'une fois), mais non pas avec plus d'excuse, comme nous le verrons ailleurs. C'est toujours un talent mal employé que celui qui cherche à combattre les principes par des exceptions; il en résulte trop souvent que bien des gens, surtout dans la jeunesse, prennent les exceptions pour des principes.

Je ne vois, à cet égard, aucun reproche à faire à *la Nouvelle École des Femmes* de Moissy, que l'on peut ranger dans le petit nombre des pièces du théâtre italien qui ont mérité leur succès. La conception en est dramatique et morale, et offre une leçon utile qui n'avait pas encore été donnée, celle qui apprend aux épouses vertueuses qu'il faut que la vertu ne dédaigne pas de se rendre aimable, et qu'un sexe qui est né pour l'être doit compter parmi ses devoirs tous les moyens de plaire à un époux, soit pour se l'attacher, soit même pour le ramener. La pièce, qui a trois actes, pourrait avoir plus d'intrigue et de comique : le sujet était suscep-

tible de l'un et de l'autre; mais elle a de l'intérêt, et le dialogue et la conduite sont irrépréhensibles. La fortune de cette pièce eût été bien plus grande, si elle était écrite en vers; mais l'auteur fit voir depuis, dans une comédie qui tomba au théâtre français, qu'il n'avait aucun talent pour la versification. On a dit, et lui-même s'en applaudissait, qu'il avait su mettre sur la scène une femme entretenue, et sans blesser la décence, qu'alors on comptait pour quelque chose. Point du tout : sa Laure n'est nullement une courtisane, et c'est même l'idée qu'il écarte avec le plus de soin dès les premières scènes, et avec raison : il aurait eu grand tort de faire au vice les honneurs de la scène, dans un personnage aussi noble, aussi délicat, aussi généreux que celui de Laure. C'est une jeune femme libre et indépendante, dont la fortune n'est point acquise par des moyens honteux, et qui n'est coquette qu'avec Saint-Far, pour qui elle a de l'inclination, et qu'elle veut éprouver avant de l'épouser; et dès qu'elle sait qu'il est marié, c'est elle qui se sert de tout son esprit et de tout son ascendant pour le ramener au devoir et le rendre à sa femme. Cet ouvrage est estimable; mais, je le répète, pour se passer du charme des vers, il faut au moins que la prose d'une comédie ait un caractère : ce n'est pas assez que le dialogue soit pur; il faut ou beaucoup de gaieté ou beaucoup de délicatesse. C'est particulièrement celle-ci qui distingue et fera toujours aimer les petites comédies de Florian, de cet infortuné jeune homme, si douloureusement enlevé aux let-

tres, qu'il honorait par des talents variés et par des succès en plus d'un genre[1], que le temps n'infirmera point. On a dit de lui qu'il avait créé une nouvelle famille d'Arlequins : non, l'auteur de cette famille est Marivaux; et pour s'en convaincre, il suffit de lire les pièces dont je viens de parler. Mais Florian a donné plus de charme à ses Arlequins qu'aucun de ceux qui l'avaient précédé; il leur a donné une bonhomie naïve qui n'est altérée par aucun mélange, et tout l'esprit qui la relève n'est autre chose qu'un composé fort heureux de bon cœur, de bon sens et de bonne humeur. Ce caractère, qui est celui de toutes ses pièces, est bien aussi une sorte de création ; et s'il n'a pas fondé la famille, il l'a ressuscitée lorsque l'opéra comique l'avait fait oublier, et l'a reproduite, ce me semble, sous des formes aussi attrayantes et plus épurées. Florian, dont le talent est surtout marqué par le bon goût, en se modelant sur Marivaux et Gesner, s'est approprié l'esprit de l'un, mais sans abus; la naïveté de l'autre,

[1] Nous le retrouverons dans celui de la Fable et du Roman pastoral. On sait qu'échappé, en *thermidor*, aux bourreaux révolutionnaires, il passa de la prison dans son lit de mort, où il fut emporté en peu de jours par une fièvre chaude, suite des angoisses et des horreurs de la situation dont il sortait. Dans son délire continu, son imagination sensible et frappée sans remède, l'entourait de tous les monstres de la révolution. Il sera toujours compté au nombre de ses victimes, sinon de celles qu'elle a *tuées*, au moins de celles qu'elle a *fait mourir*; ce qui est la même chose devant Dieu et devant les hommes. Ceux qui osent nous défendre d'en gémir sont évidemment ceux qui n'osent plus s'en vanter : il n'y a de différence que de *fructidor à brumaire*.

mais sans fadeur. Il a fait de son Arlequin le contraire de ce qu'a fait Beaumarchais de son *Figaro* : celui-ci est brillant dans son immoralité ; l'autre est charmant dans sa bonté. Toutes les pièces [1] où il paraît peuvent se lire et se relire avec un plaisir pur et continu ; et si le genre est petit, la louange n'est pas commune. Aimable et malheureux jeune homme, que j'ai chéri comme mon enfant, depuis le temps où je dirigeais tes premières études, jusqu'à celui où j'aplanis à ta jeunesse déjà célèbre la route des honneurs littéraires ! un attrait personnel se joignit pour toi seul à ce que le seul intérêt pour le talent me fit faire aussi pour d'autres, et ton inviolable reconnaissance m'a consolé plus d'une fois de leurs fréquentes ingratitudes. Je ne *saluerai* point *ton ombre ;* cette emphase triviale et *philosophique* nous est trop étrangère à tous deux ; mais je me repose dans cette confiance, que le Dieu juste et bon qui t'a si sévèrement éprouvé aura reçu dans sa miséricorde le tribut de tes souffrances, que sa loi, qui te fut toujours chère, t'avait appris à lui offrir, et qui n'est jamais perdu devant lui.

Je ne parlerais pas même de *la Coquette fixée*, seule pièce de l'abbé de Voisenon qui ait réussi dans la nouveauté, mais qui n'a jamais été reprise, si je ne la voyais encore louée dans les recueils historiques et bibliographiques : « Cette pièce, nous dit-

[1] Plusieurs n'ont pas été jouées : l'auteur était attaché au vertueux Penthièvre ; et, dans les derniers temps, il fit à la religion de ce prince le sacrifice de ses ouvrages de théâtre.

» on, *a prouvé qu'il savait former un plan, pein-*
» *dre les mœurs et tracer des caractères* ; » elle *prouve* qu'il ne savait rien de tout cela. Le nœud de l'intrigue est destitué de toute vraisemblance ; c'est une méprise inadmissible, celle d'un peintre qu'un amant introduit chez sa maîtresse pour la peindre furtivement, et qui fait le portrait d'une autre femme logée dans la même maison, comme s'il était possible qu'un amant, en pareil cas, obligé de cacher le peintre, ne l'instruisît pas de manière à ne pouvoir se tromper sur le modèle. C'est ce portrait qui forme tous les incidents de la pièce, tous ces quiproquo entre les maîtresses et les amants ; et dans tout cet embarras, il n'y a guère de comique que le rôle du peintre, à qui l'auteur a donné ce ton leste et cavalier que l'on commençait alors à autoriser ou à tolérer dans quelques artistes, en faveur de leur talent. C'est le seul rôle, à mon gré, où Voisenon n'ait pas été mauvais comique ; et c'est assurément fort peu de chose quand le personnage est fort subalterne. D'ailleurs, le portrait ne produit rien de plaisant, si ce n'est un endroit d'une scène dont le fond ressemble à celle d'Arsinoé et de Célimène dans *le Misanthrope*, et où la prétendue prude, qui se croit en droit de tancer la prétendue coquette sur ce qu'elle s'est fait peindre, trouve dans ses mains son propre portrait, et reçoit la leçon qu'elle venait donner. Voilà tout ce qu'il y a de bon dans cette pièce, encore l'exécution en est-elle extrêmement médiocre. Il n'y a point là de plan ; mais surtout il n'y a point de caractères ; et

ce qui est aussi vrai qu'inconvenable, c'est que la comtesse, qui est *la Coquette* de la pièce, ne l'est que dans le titre, ne l'est absolument nulle part, n'en a ni le langage ni la conduite, est au contraire une femme très-honnête et très-sensible, qui n'est occupée que d'un seul homme, exclusivement d'un seul homme, celui dont elle est aimée et qu'elle aime, et pour qui ses procédés sont d'une générosité très-délicate. Il est vraiment inoui que l'abbé de Voisenon ait pris pour coquetterie le refus de dire expressément, *je vous aime*, comme si cela était bien rare, au moins pendant un certain temps, dans les femmes qui aiment le mieux, et qui ont tant de manières de le dire. C'est pourtant là toute la coquetterie de la comtesse; coquetterie dont on parle beaucoup, il est vrai, mais dont on ne voit jamais rien. Quand Molière a peint une coquette, il n'est pas besoin qu'on nous dise qu'elle l'est : elle l'est dans tout ce qu'elle dit, dans tout ce qu'elle fait; elle l'est éminemment. Je suis loin d'en attendre autant de Voisenon; mais aussi comment a-t-il pu croire qu'une simple dénomination fût un caractère? Il nous donne de même sa Cidalise pour une prude, et Cidalise n'est point prude : c'est une femme très-raisonnable, qui aime la retraite plus que le monde, et la campagne plus que la ville; qui a pour amant un homme de robe dont les goûts sont analogues aux siens, qu'elle ne trompe en aucune manière, et qu'elle finit par épouser. Tout cela est fort peu comique, je le sais; mais c'est tout ce que l'auteur a fait et ce qu'il ne prétendait pas

faire. L'indifférence affectée de Dorante est bien un moyen de comédie quand elle est comiquement tracée; mais ce moyen, le plus usé peut-être de tous, qui remonte jusqu'à *la Princesse d'Élide*, imitée elle-même d'une pièce italienne; ce moyen qu'on a vu partout, et qui de nos jours a fait encore le fond de *la Coquette corrigée* et de *la Feinte par amour;* ce moyen ne peut soutenir l'intrigue d'une pièce que quand la personne aimée oppose au sentiment de l'amour une véritable résistance; et ce n'est pas le cas ici, puisque la comtesse aime Dorante, et le lui fait assez entendre à tout moment. Quant au style, il est à la fois incorrect et maniéré, comme dans toutes les productions de l'auteur; et il sera temps d'en donner une idée à l'article des poésies diverses; car sa versification est partout la même, et, vu la réputation qu'on a voulu lui faire d'écrivain délicat et agréable, il faudra voir ce que c'est que cette délicatesse et cet agrément.

Tout ce dont je viens de parler est à peu près l'élite de ce qu'on nommait le nouveau théâtre italien, dont quelques pièces ont passé depuis à la comédie française, où même tout ce qui est de ce genre sera probablement réuni un jour, quand celle qu'on appelait autrefois italienne ne sera plus que ce qu'elle doit être, le théâtre de l'opéra comique et du vaudeville, deux genres de drames très-voisins, et devenus assez riches pour former un spectacle. L'ancien théâtre italien du siècle de Louis XIV, recueilli par Gherardi, et que Fon-

tenelle appelait *le grenier à sel*, n'est plus depuis long-temps qu'un répertoire où le vulgaire des auteurs a puisé selon sa portée et ses besoins, et plus pour son profit que pour le nôtre. Ce n'est pas que dans ce recueil on ne trouve fréquemment des noms fort connus, ceux de Regnard, de Dufresny, de Palaprat; mais ils n'élevaient pas ce théâtre jusqu'à eux, ils descendaient jusqu'à lui. Pour fouiller dans ces ordures, il faut le courage de l'indigence, qui fait en un sens, s'il est permis de le dire, argent de tout, mais non pas comme Virgile faisait de l'or du fumier d'Ennius. On a pu y prendre quelques idées de scène ou d'intrigue, comme dans le *Théâtre de la Foire :* on peut y trouver, en le parcourant, quelques facéties, quelques quolibets, surtout en fait de satire; car celle de tous les états était le fond de ce spectacle. Les traitants, les procureurs, les abbés, les médecins, les avocats, les juges, reparaissent dans toutes ces pièces pour y passer par les verges, et les exécuteurs ne frappent pas légèrement. Si tout ce magasin de sarcasmes était déjà usé avant la révolution, combien l'est-il plus aujourd'hui, depuis qu'on a frappé d'une autre manière! C'était pourtant ce qu'il y avait de plus supportable à ce spectacle, dont tout l'assaisonnement était, pour parler comme Fontenelle, ou le *sel* très-âcre de la satire, ou le *poivre* de la gravelure. Pour ce qui est des Arlequins, des Pierrots, des Colombines, des Mezzetins, c'est encore pis qu'à la foire : la sottise burlesque et la grossièreté dégoûtante y sont à un tel excès, que les citations

souilleraient le papier. C'est même pis que nos parades des Boulevards, parce qu'on y prétend plus à l'esprit, et que la bêtise y est riche en métaphores. On est vraiment étonné de la fertilité des auteurs qui chargeaient des pages entières de cet incompréhensible argot; et tout cela est imprimé! jamais on n'a mieux prouvé que *le papier souffre tout.*

Arlequin, comme tous les bouffons, ne laisse pas de rencontrer quelquefois assez heureusement, et il faut bien en citer quelque chose. Dans une pièce où il joue le rôle de son maître, on vient lui dire que ses laquais veulent lui parler : « Ils font un bruit de diable; ils disent qu'il y a trois jours qu'ils n'ont mangé. — Voilà de plaisants marauds! Est-ce à faire à ces coquins-là à manger? Eh! que feront donc les maîtres? » Ce mot est fort drôle. « Ces gueux-là sont trop heureux avec moi : c'est une condition que de me servir. — Vous leur donnez de gros gages? — Je le crois vraiment; au bout de trois ans je leur donne congé pour récompense. — Voilà le meilleur de votre condition. » Et voilà aussi, je crois, le meilleur dialogue entre Arlequin et Colombine : il ne faut pas s'imaginer qu'ils soient souvent de cette force-là, et l'on peut bien ne pas prendre à la lettre tout ce qu'en dit le bon Gherardi, qui a partout une admiration intime et profonde pour les beautés de son théâtre : il faut l'entendre : « La scène que je viens de décrire est encore très-plaisante *par le jeu qu'Arlequin y fait*, en donnant au bailli tantôt un coup de pied, tantôt un coup de bâton, *et par d'autres singeries très-*

agréables, inséparables de l'action. » *Ces singeries très-agréables* ressemblent parfaitement aux affiches du combat du taureau, qui portaient toujours en titre : *Oulvari fort récréatif.*

Il est bon aussi de savoir qu'il y avait guerre établie entre les deux théâtres, les Français et les Italiens ; et ceux-ci, comme les plus faibles, se vantaient le plus, et disaient le plus d'injures : c'est la règle. Voici une de ces hostilités comiques : c'est Colombine qui en est chargée, et qui s'échauffe jusqu'à parler latin ; mais qu'importe? le morceau n'en est que plus singulier, et d'autant plus qu'il est au fond très-sérieux, du moins par l'intention, quoique dans une scène comique, et Colombine ne fait que répéter dans son dialogue ce que dit Gherardi dans ses préfaces. « Pour donner à l'univers un comédien italien, il faut que la nature fasse des efforts extraordinaires; un bon arlequin est *naturæ laborantis opus*, elle fait sur lui un épanchement de tous ses trésors ; à peine a-t-elle assez d'esprit pour animer son ouvrage. Mais pour ce qui est des comédiens français, la nature les fait en dormant ; elle les forme de la même pâte dont elle fait les perroquets, qui ne disent que ce qu'on leur apprend par cœur ; au lieu qu'un Italien tire tout de son propre fond, n'emprunte l'esprit de personne, semblable à ces rossignols *éloquents* qui varient leur ramage suivant leurs différents caprices. »

La scène d'où ce morceau est tiré est une des meilleures du recueil : il s'agit de savoir si une Isa-

belle épousera un Octave, comédien italien, ou Arlequin, le tenant de la comédie française. Le mariage dépend de la prééminence de l'un ou de l'autre théâtre ; et dans le dessein de la pièce, il n'est pas maladroit d'avoir fait d'Arlequin l'avocat des comédiens français : vous pouvez deviner comment leur cause est plaidée. C'est Colombine qui parle pour Octave, *qui sait mal le français :* en revanche elle sait le latin, comme on vient de le voir. La satire n'est pas ici sans esprit, quoique l'esprit n'y soit pas sans mauvais goût. C'est *monseigneur le Parterre* qui juge, et qui donne gain de cause aux Italiens, *attendu qu'ils ne lui prennent jamais que la pièce de* 15 *sous,* au lieu que les Français le mettent souvent *au double.* Tout cela n'est pas mauvais [1], et un trait fort bon, c'est l'éloge qu'on fait du Parterre, *seul juge qui paie pour juger, quand tous les autres juges se font payer ;* ce qui pourtant ne le rend pas plus infaillible que les autres ; mais on peut croire que les parties contendantes ne s'avisent pas de cette observation devant *monseigneur le Parterre.* De nos jours, elles auraient pu en faire un autre éloge, c'est qu'il est la seule puissance qui ait jamais représenté en réalité *la souveraineté du peuple,* quoique là comme ailleurs elle ait été plus d'une fois à vendre et à acheter ; témoin Dorat, qui s'est ruiné à ce petit commerce. Je sais qu'on s'y est enrichi depuis, quand ce commerce a pu se faire en grand ; mais il fallait avant tout que le grand

[1] La pièce est de Regnard et Dufrény.

mot de *souveraineté du peuple* fût au moins connu, et le monde, jeune long-temps, l'a connu bien tard. Admirez cependant comme toutes les grandes vérités de *la raison* se retrouvent partout, jusque dans l'instinct le plus grossier; par exemple, dans celui de Pierrot. On ne le croirait pas, à moins de le voir, et c'est par là que je finirai. Pierrot donc est *envoyé du village* de Bezons pour soutenir les priviléges de la foire devant Arlequin, juge du canton. Le bailli de Bezons veut lui ôter *la parole* : Monsieur Pierrot (on disait alors *Monsieur*, même à Pierrot), c'est à moi à parler. Je suis le bailli, et vous n'êtes que l'*envoyé du village*.

ARLEQUIN

M. le bailli a raison : *cedant arma togæ*.

PIERROT.

Tatigué, il n'y a raison qui tienne : *sans village il n'y a point de bailli ; c'est le village qui fait le bailli, et le bailli ne fait pas le village ;* c'est à moi à avoir la parférence.

A cet argument irrésistible, digne de Pierrot et de tous nos *philosophes*, et qui contient la substance d'un millier de volumes écrits depuis cinquante ans, Arlequin reste quelque temps embarrassé entre l'*aristocratie* du bailli de Bezons et *la raison du genre humain*. Enfin, il s'en tire comme Arlequin : « Parlez tous deux à la fois. » J'ai ouï dire (car il faut être vrai, je n'ai pas vu) que dans de grandes assemblées, dont on a vanté mille fois *la dignité* et même *la majesté*, c'était un grand hasard, quand on ne parlait que dix ou douze à la fois, et que

jamais *la dignité* et *la majesté* n'éclataient plus que quand les tribunes faisaient encore plus de bruit que tous les orateurs ensemble; et rien n'est plus concevable, puisque les tribunes valaient bien les orateurs, comme les orateurs valaient bien les tribunes : le tout était *unum et idem*, c'est-à-dire *la souveraineté*, *la dignité*, *la majesté du peuple*. Je puis dire comme La Fontaine :

> Par où saurais-je mieux finir?

et pourtant ce n'est pas une fable que je conte.

J'ai terminé tout ce qui concerne l'art dramatique: les autres genres de poésie qui restent à traiter tiendront beaucoup moins de place. Je voudrais être plus court, et ce n'est pas faute de temps et de travail que je n'ai pu me resserrer davantage. Mais si notre siècle n'a pas toujours été heureusement fécond, il l'a été excessivement, et je ne dois rien omettre de ce qui le caractérise. Je serais aisément plus précis pour une vingtaine de lecteurs, mais quand on écrit pour tout le monde, il faut sacrifier la prétention d'abréger à l'avantage d'instruire.

FIN DU DOUZIÈME VOLUME.

TABLE

DES MATIÈRES.

TROISIÈME PARTIE.

XVIIIe SIÈCLE.

FIN DE LA TABLE.

